ARTA 75

ANUL XXII NR. 2/1975

https://biblioteca-digitala.ro

ARTA 2/1975

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13 91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici. Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Horia Horșia, Mihai Drișcu, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu, Sandu Mendrea, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament.
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 — Telex 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 75

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CRITICII DESPRE CRITICĂ	1	Critica — un act cu semnificații profund politice	Dan Grigorescu
	1	Vocație, profesiune și misiune social-educativă	Mircea Deac
	2	Funcția umană a criticului	Amelia Pavel
	3	Conflictele criticii	Radu Negru
	4	Cultură populară și opinie publică. Muzeul Satului	H. H. Stahl
	8	Arhitectura de piatră în Muzeul Satului	Paul Petrescu
	10	Limbajul dansului popular	Anca Giurchescu
	13	Grafica poloneză	W. Wierzchowska
ANAMORFOZE	16	O umbră care se întinde la infinit. Golemul sau sculptura	Iulian Mereuță
	20	Dialog cu Hans Hermann	Mihai hadu
CRONICA	22	« Austriagraph »	Iulian Mereuță
	25	Design	M. D.
	26	Artiști plastici din Iași	Ion Frunzetti
	31	Micaela Eleutheriade	Olga Bușneag
ARTA ÎN LUME	32	Veneția și Bizanțul	Eleonora Costescu
	36	Cartea de artă	Teodora Voinescu
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
COPERTA		Maternitate ulei	Pavel Ilie

LES CRITIQUES PARLENT DE LA CRITIQUE	1	La critique — un acte ayant de profondes significations politiques	Dan Grigorescu
	1	Vocation, profession et mission social-éducative	Mircea Deac
	2	La fonction humaine du critique	Amelia Pavel
	3	Les conflits de la critique	Radu Negru
	4	Culture populaire et opinion publique	H. H. Stahl
	8	L'architecture en pierre du Musée du Village	Paul Petrescu
	10	Le langage de la danse populaire	Anca Giurchescu
	13	L'art graphique polonais	W. Wierzchowska
ANAMORPHOSES	16	Une ombre qui s'allonge à l'infini. Le Golem ou la sculpture	Iulian Mereuță
	20	Dialogue avec Hans Hermann	Mihai Radu
CHRONIQUE	22	« Austriagraph »	Iulian Mereuță
	25	Design	M. D.
	26	Les artistes de Jassy	Ion Frunzetti
	31	Micaela Eleutheriade	Olga Bușneag
L'ART DANS LE MONDE	32	Venise et Byzance	Eleonora Costescu
	36	Le livre d'art	Teodora Voinescu
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
COUVERTURE		Maternité, huile	Pavel Ilie

КРИТИКИ О КРИТИКЕ	1	Критика, акт глубокого политического значения	Дан Григореску
	1	Призвание, профессия и социально-воспитательная миссия	Мирча Деак
	2	Гуманистическая функция критика	Амелия Павел
	3	Конфликты критики	Раду Негру
	4	Народная культура и общественное мнение. Музей-село	Х. Х. Сталь
	8	Каменная архитектура в Музее-селе	Пауль Петреску
	10	Язык народного танца	Анка Джуркеску
	13	Польская графика	В. Вершховска
АНАМОРФОЗ	16	Тень, простирающаяся до бесконечности. Голема или скульптура	Юлиан Мереуцэ
	20	Диалог с Гансом Германном	Михай Раду
ХРОНИКА	22	« Аустриаграф »	Юлиан Мереуцэ
	25	Индустриальный рисунок	М. Д.
	26	Ясские художники	Ион Фрунзетти
	31	Микаэла Элевтериаде	Ольга Бушняг
ИСКУССТВО В МИРЕ	32	Венеция и Византия	Элеонора Костеску
	36	Книга об искусстве	Теодора Войнеску
СООБЩЕНИЯ	37	Международные соревнования. Циферблат. Панно	
НА ОБЛОЖКЕ		Материнство, масло	Павел Илие

https://biblioteca-digitala.ro

« Dorim ca și critica de artă să joace un rol mai activ, militant, în promovarea unei arte cu adevărat revoluționare, care să oglindească specificul istoric și tradițiile poporului nostru, uriașa operă socială pe care o înfăptuiește în prezent, ținînd totodată seama de ceea ce este nou în cunoașterea umană pe plan universal, de năzuințele generale de viitor ale omenirii.»

NICOLAE CEAUȘESCU

CRITICII DESPRE CRITICĂ

Documentele programatice ale celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român au indicat, o dată mai mult, misiunea criticii de artă și însemnătatea ei pentru viața noastră culturală. O critică a criticii, un proces de reflecție asupra propriei naturi și a statutului său actual, asupra gîndirii critice și a metodelor sale, ni se pare o urgentă și importantă acțiune în măsură să stimuleze afirmarea acelei critici de artă capabilă să joace un rol activ, militant, în promovarea unei arte cu adevărat revoluționare. Publicăm în acest număr și în cele imediat următoare răspunsul unor critici de artă la ancheta întreprinsă, pe această temă, de revistă.

CRITICA — UN ACT CU SEMNIFICAȚII PROFUND POLITICE

Arta epocii noastre se exprimă în modalități stilistice mai variate decît oricînd în istoria culturii românești. Reflectare a unei realități diverse, a unui univers spiritual bogat, a faptelor unor oameni care trăiesc într-o societate extrem de dinamică, arta nu este doar un comentator al lumii contemporane, ci e un participant pasionat la destinul țării acesteia. Niciodată ca acum, după ce Congresul al XI-lea a trasat un program limpede al dezvoltării întregii societăți românești, nu s-au stabilit premisele unei înțelegeri mai exacte a rosturilor culturii noastre. Așa cum releva tovarășul Nicolae Ceaușescu, « în artă își găsesc pînă la urmă reflectarea, în forme specifice, desigur, raporturile de producție și sociale,

modul de gîndire al oamenilor dintr-o anumită epocă, determinate la rîndul lor de stadiul evoluției societății ». Criticul de artă este, astfel, în mod firesc, militant pentru izbînda unor idealuri politice; evoluția formelor de cultură în acest secol a demonstrat că nu se poate concepe o critică literară sau de artă, cu alte cuvinte o interpretare filosofică a actului de creație, în afara unei concepții ideologice clare.

Caracterul mereu viu al ideilor marxiste, capacitatea lor a de cuprinde într-o sinteză dinamică dialectica formelor noi ale creației, dau criticului înarmat cu ideologia partidului posibilitatea explicării tuturor modalităților artistice în corelația lor organică cu societatea care le-a creat. Marxismul nu respinge sistemele noi de analiză a artei, care decurg din dezvoltarea științelor contemporane, ci le integrează într-o viziune cuprinzătoare, înțelegînd capacitatea unora dintre ele de a descoperi resorturile complexe ale relației operei cu creatorul și ale acestuia cu epoca.

Explicația artei renascentiste, de pildă, ar fi incompletă dacă nu s-ar urmări modul în care ea întrupa ideile filosofice ale umanismului; iar impresionismul, discutat în afara înrîuririi teoriilor opticii, ale descompunerii culorii, așa cum erau înțelese la sfîrșitul secolului trecut, devine de neînțeles. Iată de ce criticul marxist de artă nu poate rămîne indiferent la noile modalități de analiză matematică, de exemplu, care urmăresc să dea un răspuns sensului modelelor algebrice pe temeiul cărora se clădesc, logic, unele opere ale artei acestei vremi. După cum studiile de sociologie a artei, ale relațiilor dintre creațiile contemporane și formele noi de informare, pun la îndemînă date dintre cele mai folositoare pentru înțelegerea participării publicului. « Ca să te bucuri de artă trebuie să fii un om de cultură artistică », spunea Marx.

Concluziile Congresului al XI-lea sînt un permanent motiv de meditație. Ele demonstrează cît de străine sînt ideilor Partidului diletantismul și superficialitatea, estetismul și sociologismul vulgar. Critica de artă a primit un mandat politic și orice act al ei nu poate fi justificat în afara acestui mandat.

DAN GRIGORESCU

CRITICA DE ARTĂ CA VOCAȚIE, PROFESIUNE ȘI MISIUNE SOCIAL-EDUCATIVĂ

Analizînd fenomenul artistic contemporan, ne aflăm deseori în fața dilemei : critica de artă este o profesiune sau o vocație? Este ea doar intermediara între artist și public sau, prin însuși procesul de cercetare, analiză și verdictul pe care-l emite, devine și un act de creație? De fapt, întrebările pot continua, ca și diversitatea răspunsurilor. Istoria însăși arată cît de diferite au fost formele criticii de artă : impresionistă, istoricistă, psihanalitică, organicistă, existențialistă, simbolistă, formalistă ș.a.m.d., ca și categorisirile primite, în funcție de limbaj, drept literară, ermetică, dogmatică, confuză, frivolă, vulgară etc. Cu alte cuvinte, fiecare epocă, curent artistic sau concepție estetică și filosofică a avut critica de artă corespunzătoare. În mod firesc și logic, epoca noastră socialistă va impune o critică de artă ale cărei caractere principale vor sluji ideologiei partidului clasei muncitoare și concepției despre frumos a societății socialiste. Ea va avea un nivel complex științific, va solicita cunoașterea multilaterală a creatorului și operei sale, va evidenția implicațiile sociale și ideologice ale creației artistice militînd pentru umanismul socialist. Cîte nu se cer, în această situație, criticului de artă ! Să fie filosof și estet, să posede o concepție clară, științifică, despre lume și societate, să cunoască istoria artei și disciplinele sale, să aibe puterea discernămîntului și cutezanța opiniilor, să iubească arta, artistul și publicul, să le cîștige încrederea prin obiectivitatea și pasiunea sa, să fie combativ și intransigent. Critica de artă este însă și un act al cunoașterii și prin aceasta ea dobîndește dreptul la o existență proprie științifică. Dincolo de a fi martorul, observatorul, înregistratorul și comentatorul fenomenului artistic, criticul de artă nu poate exista fără a avea și o profesiune : ca muzeograf, organizator de expoziții, publicist, cercetător, profesor etc. Sarcinile sale se complică, devin complexe, uneori chiar grele. El este solicitat în jurii, comisii, colective de lucru, în redacții, în organizarea diverselor manifestări artistice, unde face dovada unei responsabilități sociale, ideologice și artistice, a unei înțelegeri competente și a unei capacități organizatorice superioare a fenomenului plastic. Astfel, critica de artă poate fi definită prin unitatea sensurilor sale de a fi vocație, profesiune, și de a avea o funcție social-ideologică. Dacă atribuim criticii de artă dreptul de a fi creatoare, o problemă

https://biblioteca-digitala.ro

actuală devine caracterul ei de originalitate și de modernitate. Poate fi critica de artă modernă și originală?
Și aici apar diferite aspecte, originalitatea putînd fi confundată cu improvizația, cu ceva ce vine din interiorul criticului, cu ceva ce nu s-a mai scris niciodată, originalitatea devenind un fel de iluminare în fața operei în artă. În definirea originalității în critica de artă mă conduc nu de caracterul de noutate sau de excentricitate, ci de acela științific, de valoare și dezvoltare. Originalitatea concepută la un mod absolut este total subiectivă, adică

în afara relației operă-realitate — critică-public, ceea ce poate duce la negarea acestei relații obiective. Numai prin aprofundarea principiului dialectic al dezvoltării, prin reactualizare, interpretare, continuare, contrazicere, negare, prin procesul științific al cunoașterii multilaterale ne apropiem și de ceea ce concluzionăm a fi originalitatea în critica de artă. Originalitatea este și o problemă a comunicării: capacitatea de a inventa în tehnica comunicării. Critica de artă nu este oglinda operei, nici ecranul pe care se proiectează lumea confuză sau măreață a artistului, ea este un act creator al dialogului dintre operă și public, un mijloc prin care criticul modelează spiritele prin puterea convingerii, un instrument de continuă perfecționare a însuși procesului creației artistice.
Reușesc criticii de artă, în practica vieții social-artistice, să desfășoare plenar și eficace sensurile amintite? ! Din nefericire, intervin carențe și limitări fie în pregătirea sa individuală, fie în cadrul în care-și desfășoară activitatea. Să exemplificăm ! În viziunea unor artiști criticul de artă are menirea doar să laude, să popularizeze arta și să respecte o strictă ierarhie impusă de ei, reușind chiar ca pe unii critici să-i intimideze și să le limiteze curajul opiniilor personale. Cu atît mai mult cu cît secția de critică a U.A.P. nu are un program clar în care criticul de artă tînăr să găsească un sprijin și posibilitatea să-și verifice în dezbatere colectivă opiniile. După părerea mea, activitatea în această secție este oarecum sectară, ea reducîndu-se doar la ceea ce face biroul secției de critică. Criticii de artă au încă prea puțin spațiu publicistic pentru a scrie și a fi prezenți; la aceasta contribuie și împămîntenirea, în cadrul celor mai multe redacții, ca articolele de critică să aibe un caracter de serviciu, de informaţie gazetărească, ceea ce face ca multora să le apară facilă critica de artă, reușind în acest domeniu să scrie « ușor » orice gazetar cu puțină gramatică în condei. Nici chiar revista Arta, care acum se oferă generoasă opiniilor noastre, nu a reușit întotdeauna să mobilizeze în jurul ei pe toți criticii de artă și să se transforme într-o tribună a criticii. Nici în organizarea expozițiilor nu am reușit să antrenăm în dezbaterea sau în organizarea lor pe acei critici de artă competenți și cu experiență. Totuși, nu putem nega că există o viață intensă artistică, plină de efervescența ideilor, că apar tot mai numeroase și de calitate cărți de artă, că a sporit numărul expozițiilor, al conferințelor, emisiilor de radio și de televiziune, că însăși revista Arta are o ținută « artistică » cu totul remarcabilă și că i-a sporit prestigiul cuvenit, dar misiunea criticii de a deveni un radar al talentului, de a sonda și direcționa gustul artistic al maselor largi, de a sluji ideologia partidului și a îndeplini prevederile programului Congresului al XI-lea, în ceea ce privește educarea estetică a maselor populare, rămîne dezideratul permanent al activității sale. Prin investigare, prin examinarea operei de artă, cu intransigență și de pe pozițiile tezelor ideologice ale partidului nostru, prin ridicarea dialogului între artist și public la o formă de generalizare a misiunii sale nobile, critica de artă elucidează limitările și eliberează conștiințele de prejudecățile existente asupra artei și sprijină ca arta să devină un bun al întregului popor, sporind valoarea și calitatea bunurilor spirituale ale societății socialiste. MIRCEA DEAC

FUNCȚIA UMANĂ A CRITICULUI

Dintre multele solicitări — sociale, științifice, artistice, politice — care se adresează astăzi criticului de artă mi se pare că lipsește, sau este lăsată mai în umbră, una, asupra căreia aș voi să mă opresc. Este vorba de funcția umană a criticului de artă. Sper că nu e prea mult spus. Dacă, în situația obiectivă a evoluției culturii contemporane, critica a ajuns treptat să joace un rol atît de important, încît demersul spiritual de tip critic să se includă firesc ca o componentă decisivă în actul creației culturale, și dacă prezența, lîngă noi, în toate orele zilei, ale comentariului critic, care constituie de fapt esența comunicării prin mass-media, modelează pretutindeni comentatori, mi se pare că încep să se ivească și alte înfățișări ale misiunii criticului. Inversul situațiilor mai sus invocate intervine și el: nu numai cultura intervine activ în cotidian, dar și vitalul — sau măcar aspirația către vital — intervine activ în cultură. Antinomia cultură-viață, artă-viață, resimțită dramatic și teoretizată de Th. Mann și alții din generația lui, a dispărut, înlăturată chiar de gîndirea artistică a secolului XX, care întrevede, în forme diferite, dar cu finalitate înrudită, preeminența vieții și metamorfoza artei în viață.

Ca reprezentanți ai unui mod de a gîndi care tinde să devină și un mod de a fi și de a experimenta realul, noi criticii ne-am putea întreba dacă felul în care terenul nostru de acțiune este astfel extins nu ne obligă și la o extindere a metodelor de lucru, ba chiar și a stilului nostru de a ne prezenta în lume. Ne putem mărgini la rolul « raisonneurului », gata în orice ocazie cu sfatul lui de specialitate și înțelepciune culturală? Și, fiindcă tot ne referim la un tip uman din istoria culturii europene, nu am fi mai îndreptățiți să ne lăsăm tentați de reeditarea structurii — modernizată bineînțeles — a ceea ce se numea, în secolul al XVII-lea, « l'honnête homme »? Cel care știa multe, poate chiar de toate, dar se ferea de vanitățile specializării afișate și credea mai ales în eficacitatea acțiunii culturale, practicată social, prin dialogul uman și mai puțin prin monologul didactic. Un om care se bucură că se află printre semenii săi, fiindcă poate discuta cu ei, oricine ar fi, despre lucrurile esențiale, printre ele aflîndu-se și arta, fără însă a se da cuiva impresia că ea ar însemna, obligatoriu, summum-ul existenței umane. Mă duce gîndul la această nobilă concepție asupra personalității omului de cultură, care a înlăturat dintre uneltele cotidiene panglica de măsurat distanțele intelectuale și s-a străduit să le înlocuiască prin ținuta umană a competenței discrete și cordiale, pentru că mi se pare că uneori înțelegem cam unilateral rolul nostru de specialiști care trebuie să-i învețe pe profani să înțeleagă arta. Sîntem, într-un cuvînt, cam prea didactici, și mă tem că începem, pe nedrept, să intrăm în conștiința publicului ca niște personaje cu servietă și înfățișare severă. Cărți, articole, prefețe de catalog, emisiuni de radio și televiziune, pe toate le facem cu o lăudabilă promptitudine în a da instrucțiuni și explicații, uneori real alteori numai aparent erudite, unui public-elev despre un domeniu în care totul trebuie de abia învățat. Ar fi absurd, firește, ca cineva să conteste utilitatea și marile servicii aduse de toată această muncă de informare și educare de specialitate și care, pe unele arii ale culturii artistice, a oferit efectiv un bagaj de cunoștințe absolut necesare. Este însă aceasta totul? Am făcut într-adevăr destul pentru ca oamenii să *iubească* arta, să înțeleagă sporul de vitalitate pe care experiența artei îl poartă cu ea, sporul de prezență în univers? Am privit cu oarecare invidie avalanșa de oameni care au umplut în aceste zile de februarie expoziția de carte, în timp ce expozițiile de artă plastică sînt mult mai moderat vizitate. Cartea de literatură, de poezie, este implicată în viața

https://biblioteca-digitala.ro

oamenilor, face parte din gesturile firești, fără care nu poți trăi. Opera de artă plastică încă nu face parte, deși ar putea, ar avea tot dreptul. Cred că și în această direcție s-ar cuveni să ne îndreptăm acum eforturile. Dacă în activitatea noastră am avea mai mult în vedere vocația artei de a-i ajuta pe oameni să fie fericiți, deprinzîndu-i să se bucure de înțelesurile adevărate ale realului concret, și nu am porni prea des de la un mod de a concepe cam abstract « educația », metodele noastre s-ar diversifica și s-ar « umaniza » de la sine. Unii încearcă să obțină această umanizare prin folosirea unui limbaj critic poetizat, care merge de la cazurile fericite ale unui lirism terminologic de bună calitate, apt să pătrundă și în zonele mai adînci ale cunoașterii artei și de la mai puțin fericitele prețiozități care stabilesc o necruțătoare distanță între emitent și receptor, pînă la revărsările de cuvinte delirante și fără sens, cultivate inexplicabil de unele publicații de larg tiraj. Mi se pare că pe căile acestea ne rătăcim, și riscăm să pierdem cîte ceva din terenul foarte prețios dobîndit pînă acum. Dialoguri deschise, simple, spontane, vii, polemice, fără spaima umorului (de ce oare în textele de critică nu se surîde, nici măcar interior?) ne sînt imperios necesare. Pe lîngă sălile de conferințe și publicațiile de ținută științifică și grafică, al căror rol este atît important în asigurarea nivelului înalt al culturii artistice, ne-am putea gîndi să recurgem la mijloace folosite și de alte momente de efervescență spirituală ale culturii moderne, și care au fost și momente de afirmare umană, eliberată de cultul protocolarității intelectuale și al rafinamentului anemic.

De pildă, să ne gîndim la mica revistă de mare circulație, nepretențioasă ca înfățișare, în paginile căreia să ne întîlnim, degajați, cu prietenii artei și eventual cu cei care nu-i sînt prieteni, și să discutăm direct despre experiența cotidiană a artei, și nu doar despre evenimentele ei; să provocăm această experiență și prin mici expoziții redacționale, tot neprotocolare. Sau la reînvierea « cafenelei literare », în vecinătatea sau incinta sălilor de expoziții, unde, omenindu-se inofensiv cu o cafea, interlocutorii posibili care vin la expoziție nu ca să « învețe », ci pentru o clipă de bucurie, devenită apoi de la sine și educativă, să fie doritori să discute cu un critic. Forme vor fi fiind; totul este să ne punem în starea de spirit propice pentru a le inventa, aplica, accepta.

AMELIA PAVEL

CONFLICTELE CRITICII

Criticii sînt spirite mari în măsura în care s-au născut în același spațiu istoric și cultural cu artiștii mari, pe care i-au înțeles, ca un ecou, ca umbra lor, care se întinde departe peste pămînt. În ce măsură această umbră este binefăcătoare o pot resimți doar marii copaci, nu cei care au pierit în umbra lor. Pădurile falnice au umbră generoasă. Vreau să spun prin aceasta că vocația necesar generoasă a criticului, ca om de cultură, se manifestă direct în raport cu valorile mari, autentice, care au ceva de spus în plan ideal, filosofic, politic, etic și știu să o facă descoperindu-și limbajul artistic, fără împrumuturi și mimetisme. Generozitatea fără discernămînt, fără nuanțare, fără distincția între valori autentice, modeste încercări, sau impostura nonvalorilor, este predilecția filantropilor, a « lăudătorilor », nu a criticilor. Despre o lucrare nereușită poate vorbi « mai bine tăcerea decît minciuna ». În critica de artă tăcerea nu poate fi luată niciodată drept aprobare. Tăcerea ucide, dacă mai este de ucis ceva. De aceea impostorii se străduiesc să provoace scandal cu orice preț, fie și negația totală, în jurul experimentelor extraartistice, pentru a evita tăcerea, inevitabilă după ora stingerii jocului de artificii.

Criticul are datoria să cunoască lumea cît mai bine, atît teoretic, filosofic, cît și practic, direct. El are, în paralel, obligația morală să pătrundă la fel de bine și direct, nu doar livresc, teoretic, arta timpului său, în contextul devenirii sale istorice. Astfel poate compara, clasifica, situa valoric. Între acești doi termeni, realitatea socială — spirituală și arta, ca parte a ei, are modestul, dar vitalul rol, de linie de legătură, de comunicare, de catalizator sau chiar de coautor la crearea atmosferei culturale propice valorilor reale, noului, care circulă osmotic și dintr-o parte și din alta a polarității realitate-fantezie.

A face critică de artă înseamnă a filosofa inedit despre opera plastică inedită. A filosofa înseamnă a avea conștiință de sine în contextul rațiunii unui loc istoric dat, nu numai a ști ce au gîndit sau au simțit despre lucrări de artă asemănătoare marii înaintași. Paradigmele, marile exemple, se cer egalate și întrecute, nu imitate. Acest adevăr, afirmat la cel mai înalt for al comuniștilor din această țară, se impune în egală măsură prestigiului artistic și critic actual.

Nu cred în criticii care scriu eseuri sau cărți din alte cărți, din albume sau pliante de muzeu, ori din istorii și enciclopedii. Aceasta este treaba comentatorului didact sau descriptiv. Nu cred nici în descrierea rece sau tehnicistă. Limbajul criticii se frustrează de sens dacă începe să coboare sub nivelul de accesibilitate al operei la care se referă, sau dacă este neadecvat, căutînd efecte absurde cu referire la o operă logic clară, ori invers. Inițiativa scriitorului Eugen Barbu de a combate lipsa de claritate a limbajului critic este lăudabilă, mai ales dacă ar avea efect. Ce nu-i clar nu sună românește, iar ce-i perifrastic sugerează atmosfera de curte a imperiilor de apus ori de răsărit.

Cred în criticii creatori de opinie, temeinici dar nelipsiți de fantezie, animați de convingeri și pasiuni pe care sînt capabili să le transmită. Ei sînt prietenii de *atelier* ai pictorilor și sculptorilor, se informează și se formează în perpetuul conflict cu obișnuința, cu lecția dinainte învățată, în procesul cunoașterii și creării noului, contribuind la afirmarea lui finală, decisivă. Cred în vocația oamenilor capabili să recepționeze sensul formelor plastice, dar să și impună idei în procesul formării unei culturi. Criticii sînt creatori de opinie publică, de subiectivitate nouă în jurul obiectului de artă nou, ei sînt autori de interpretare estetică dar și de conștiință socială a valorii autentice.

Criticul este muncitorul paginii cotidiene sau săptămînale. El își asumă răspunderea judecății de valoare prime, « princeps ». Își mărturisește gustul, preferința, înaintea tuturor celorlalți. Riscă mereu să fie primul, sau chiar singurul susținător al unui artist, îl apără cu argumentele multiple ale științei, filosofiei, intuiției, într-un sistem propriu, personal, al demersului, convins de adevărul său. Fără convingere critica e discurs de fapt, simplă actorie. În momentul cînd a renunțat la cronică, criticul a renunțat la critică, a început să devină istoric. S-a consacrat, sau s-a ratat. Combativitatea, calitate esențială, se verifică în linia întîia. După ani de muncă analitică, un critic care se respectă are dreptul, sau chiar datoria, să treacă la opere de sinteză. Apropierea de viața artistică, exegeza la obiect, critica cotidiană, sînt elementele care clădesc premisele necesare oricăror concluzii teoretice sau istorice. Istoria de artă, muzeografia, teoria estetică, vin după critică, pe urmele ei, de aceea li se cere mai puțin curaj și mai multă corectitudine academică în citarea preopinenților.

Doctoratele, micile compendii de istorie contemporană a artei, sînt pentru critic măsele de aur; îi dau strălucire, nu și sănătate, forță incisivă. În mod obișnuit aproape fiecare critic tinde să devină un istoric, să scrie despre artiștii de mult dispăruți, să-și crească faima odată cu cei din Pantheonul culturii universale, pe lîngă ei. La o asemenea evoluție îndeamnă și statutul secției de critică.

Criticul este adesea chemat să educe artiști sau să educe public. De fapt se cere, mai întîi, să fie el însuși bine educat, atît de artiști cît și de public, și să-și respecte educatorii, adică să nu vorbească în locul lor, luîndu-le cuvîntul din gură, ci să-și aștepte rîndul modest și să ia cuvîntul în numele lui, al conștiinței proprii, al convingerilor sale estetice profunde. Dacă un asemenea critic va fi ascultat, citit, respectat, își merită numele, simpatia și influența. Probabil că are talent. Atunci devine un factor activ al conștiinței sociale, un ferment al progresului cultural, în special, și al celui social, în genere.

RADU NEGRU

https://biblioteca-digitala.ro

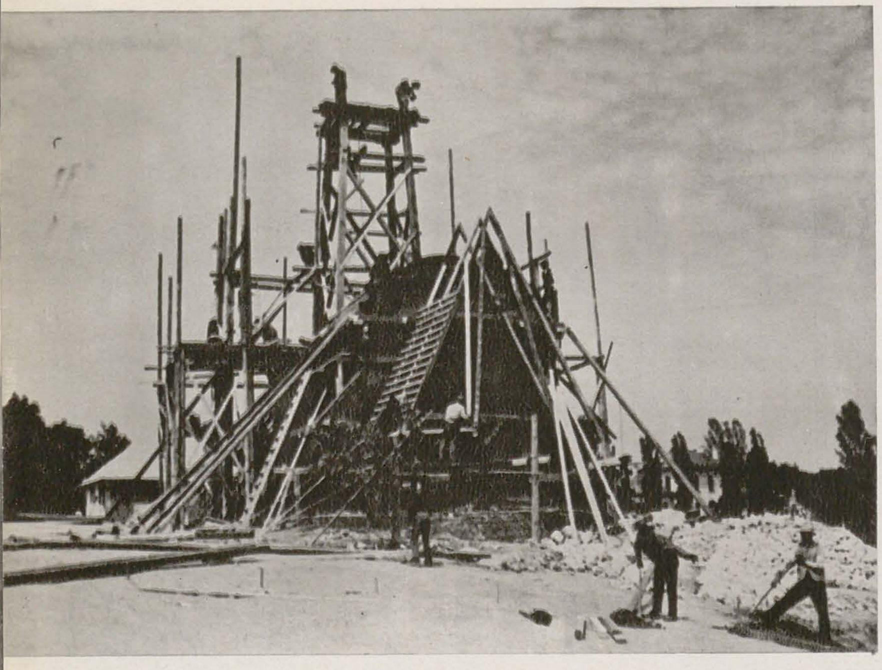
https://biblioteca-digitala.ro

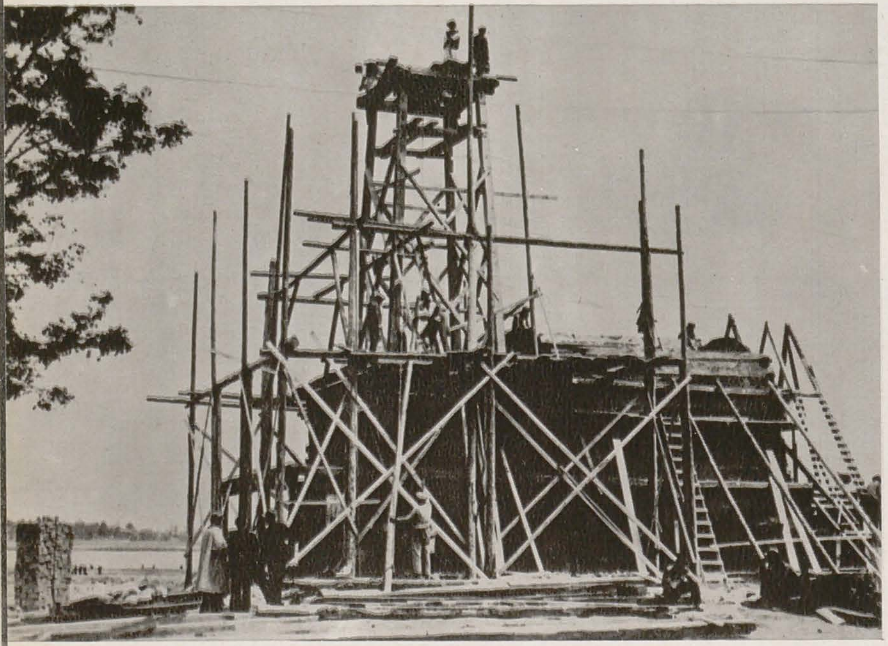
CULTURĂ POPULARĂ ȘI OPINIE PUBLICĂ

Procesul de urbanizare, acțiunea de sistematizare a satelor și orașelor stabilite de Programul Partidului Comunist Român — ca o expresie directă a edificării civilizației socialiste — pun probleme complexe, de naturi foarte diverse. Acest mare proces istoric nu constă numai în dezvoltarea centrelor urbane existente și în renovarea lor sau în crearea de noi centre urbane — ci și în transformarea radicală a satului în direcția ștergerii deosebirilor esențiale dintre sat și oraș. Ce va deveni satul românesc? Care sînt deci modelele posibile ale unui « sat » al viitorului? Răspunsul adecvat la atare legitimă întrebare nu credem că, fără pericolul unor erori ireparabile, poate fi dat numai de specialiști abilitați în arhitectură-urbanism-sistematizare, economiști, sociologi etc. Pentru că problema este și de natură estetică, în înțelesul cel mai cuprinzător, angajează viața profundă a formelor, planul și structurile stilului, cu alte cuvinte ordinea spirituală a existenței. De aceea ni se pare obiectiv necesară participarea factorului artistic, al opiniei artistice, la elaborarea concepției directoare a procesului de urbanizare, de sistematizare a satelor, concepție — și metodă — capabile să satisfacă exigențele unei opere coerente, calitativ determinate.
Din acest punct de vedere, Muzeul Satului din București, importantă și reprezentativă instituție de cultură a României, datorată inițiativei profesorului Gusti, este un « teren » de studii și de referință pentru un asemenea efort de elaborare a viitorului. O referință, evident, care să nu însemne axioma conservării unor gramatici morfologice, decorative etc. — constituite în condițiile civilizației rurale, a economiei patriarhale, a unei culturi relativ omogene — ci impuls pentru o elaborare de forme fundamentale, originale, în care raportul natură-om-civilizație să fie exprimat, în epoca revoluției științifico-tehnice și a revoluției socialiste, cu « știința », intuiția și gravitatea care au prezidat facerea satului de odinioară — în vremurile îndelungate cît a fost, într-adevăr, « matcă stilistică a culturii noastre ».

MUZEUL SATULUI

https://biblioteca-digitala.ro





Cercetătorii culturii populare — folcloriști, etnografi, antropologi și sociologi — au de rezolvat probleme de o natură cu totul alta decît cele care se pun altor oameni de știință. Obiectul lor de studiu, tocmai pentru că este o cultură « populară », preocupă mase mari de oameni, care nu au nimic de a face cu știința, dar care înrîuresc totuși cercetările prin climatul de « opinie publică » pe care reușesc să-l creeze. Ceea ce, uneori, poate fi stimulator pentru cercetarea științifică. Se știe, de pildă, că, în perioada formării națiunilor moderne, unul din argumentele aduse în sprijin a fost existența unui « duh național », demonstrabil prin producțiile folclorice specifice fiecărui popor. « Miorița », de pildă, poate fi socotită a fi făcut parte din argumentele « diplomatului » Alecsandri. Alteori, însă, amestecul opiniei publice în treburile culturii populare poate fi mai puțin fericit. Mai întîi, pe măsură ce creația artistică de natură folclorică a unui popor începe să slăbească, sub impactul culturii moderne propagată prin școli și mijloace de mass media, se pot naște două feluri de opinii contradictorii: unii oameni, mîndri de « civilizația » lor, mai mult sau mai puțin proaspăt căpătată, au față de cultura populară un dispreț suveran, asemenea celui care face pe cîte un proaspăt urbanizat să-i fie rușine de rudele lui rămase la țară.

Îmi amintesc în această privință cîteva scene din vremea cînd se construia *Muzeul Satului*. Primarul Capitalei din acea epocă a venit odată, în inspecție, să vadă ce se lucra pe terenul cedat nouă în cadrul « Lunii Bucureștilor ». Oprindu-se în fața splendidei clădiri din Munții Apuseni, scundă, copleșită de imensul ei acoperiș de paie, mare cît o claie întreagă, ne-a spus: « Bine măi băieți, cu paie? În Capitală? Se poate?! De ce nu mi-ați spus mie, că vă dădeam cîtă țiglă voiați »!, adăugînd că *Muzeul Satului* românesc îi părea ceva mai puțin reușit decît « Satul Piticilor » — mult mai distractiv ca spectacol de circ bine pus la punct.

Să mai amintim de faptul că, la un an de la deschiderea Muzeului, construindu-se o fastuoasă rezidență pentru un membru al Casei Regale, drept în coasta Muzeului, s-a dispus dărîmarea unei serii întregi de clădiri, pe motivul că, de la ferestrele Palatului, se vedeau mori de vînt și micuțe case țărănești, care nu se potriveau cu gustul subțire al celor din Palat?

Pe de altă parte, se poate naște și curentul de opinie contrar, de prețuire rău înțeleasă a culturii populare, vădită prin încercarea de a-i muta rădăcinile în pămîntul artei culte printr-un artizanat de producție în serie industrială și reprezentații folclorice puse la punct de improvizați « maeștri de balet » și « muzicanți », de multe ori de cel mai prost gust din cîte se pot închipui. Presiunea pe care le exercită, în aceste diverse moduri, curentele de opinie publică asupra cercetării științifice sînt deseori înăbușitoare, oamenii de știință avînd a lupta din greu atît cu dușmanii cît și cu prietenii lor.

Truda de a-și apăra punctele de vedere, așa cum arată disciplina științifică că trebuie să fie, se manifestă nu numai prin publicații de specialitate, căci acestea nu pătrund în masa mare a cititorilor, cît mai ales printr-o activitate muzeistică susținută. Din acest punct de vedere, rezultatele obținute sînt meritorii, în țara noastră muzeele etnografice fiind, multe, bine alcătuite, oferind marelui public posibilitatea de a se informa corect asupra comorilor strînse cu grijă din tezaurul culturii populare.

Mai toate muzeele noastre cuprind piese de o valoare nu numai științifică sau pur artistică, ci și economică, de care nu se poate să nu se țină seama. Nu trebuie să uităm că în vremea noastră s-a născut o nouă ramură economică, cea a turismului, care poate constitui o sursă importantă de venituri în valută, prin obiectele de artizanat puse în

https://biblioteca-digitala.ro

comerț, prin spectacolele oferite și mai ales prin muzeele deschise publicului. Dar din nou ne aflăm în fața unei arme cu două tăișuri: bine concepute, asemenea acțiuni de propagandă pot aduce la cunoștința tuturor, atît străini cît și localnici, valorile reale ale culturii noastre populare; după cum, dimpotrivă, pot da imaginea unui prost gust, care e însă al organizatorilor comerciali ai « creațiilor populare » și nicidecum a creatorilor populari ei înșiși. Muzeele — întocmai ca și expozițiile temporare — trebuie să fie, de fapt, prelegeri educative puse la dispoziția marelui public pentru mai buna lui informare despre realitățile sociale ale țării. În acest sens, ele pot fi de cel mai mare folos, cu condiția să fie organizate anume pentru a nu fi doar simple depozite de obiecte.

Dincolo de pitoresc și frumusețe, ceea ce urmăresc oamenii de știință este să dea marelui public informații sistematice despre domeniul lor de cercetare. Este nevoie în acest sens de multă străduință în expunerea pedagogică a pieselor muzeistice, în organizarea depozitelor deschise doar specialiștilor, dar din care urmează a se face « expoziții » pe teme concepute ca un ciclu de prelegeri. Nu e de neglijat nici aspectul gospodăresc al problemei.

Mulți vizitatori ai Muzeului Satului, de pildă, se arată mulțumiți de faptul că în cadrul acestuia se organizează manifestări folclorice, strict supravegheate din punctul de vedere al autenticității lor; dar ar dori să poată cerceta muzeul pe îndelete, ceea ce nu pot face, dat fiind că a sta o zi întreagă la muzeu înseamnă a nu avea posibilitatea de a te odihni și a te alimenta, frugal, într-un bufet special amenajat. De asemenea, i-ar interesa, mai ales pe străini, să vadă funcționînd efectiv ateliere de olărie, de țesătorie, cojocărie ș.a.m.d. putînd cumpăra pe loc din produsele acestora.

Știm cu toții că nu este cazul ca, din vizitele oficiale organizate pentru diverși oaspeți de seamă, să lipsească trecerea prin acest muzeu, mărturiile bunelor impresii cu care rămîn fiind consemnate masiv în condicile acestui așezămînt.

Să nu uităm nici faptul că acest Muzeu are meritul de a fi unic în felul lui, deschizător de drum în ramura muzeistică, prin faptul că e cel dintîi Muzeu în aer liber organizat științific, adică pe baza unor criterii clar sistematizate. Menirea lui inițială ar fi fost să devină un « muzeu social ». Iată în ce anume sens: vizitatorii actualului Muzeu capătă informații despre satul românesc așa cum a fost. Dar atît nu e de ajuns. Ci se cade ca ei să fie informați și asupra satului celui nou, cel care se naște sub ochii noștri, cel pe care îl plănuim pentru viitor. De aceea profesorul Gusti avusese gata alcătuite planurile pentru a doua parte a Muzeului Satului, care consta în « Muzeul Comunelor rurale viitoare », menit a înfățișa problema « centrului civic » și a « clădirilor rurale », prin modele construite anume pentru a oferi publicului vizitatcr o imagine concretă a ceea ce este bine să se construiască de aci înainte în satele noastre. Această aripă nouă a vechiului Muzeu ar fi fost așadar tot « o prelegere » — înfățișînd însă nu trecutul, ci viitorul.

Aripa etnografică s-ar fi dublat astfel cu o aripă sociologică, amîndouă laolaltă menite să răspîndească în masele largi idei corecte despre ce a fost și ce ar trebui să fie.

Socotim că, în felul acesta, oamenii de știință care se ocupă cu cultura populară și-ar putea face datoria în mai bune condiții decît cele de azi. Dar, pentru a se obține rezultatele dorite, este nevoie și ca « opinia publică » să fie îndrumată cu chibzuință, nu pe căile amatorismului improvizat, ci pe calea prețuirii corecte a culturii populare.

H. H. STAHL

În ilustrație: aspecte din perioada « montării » Muzeului Satului din București (primăvara anului 1936).
Dreapta sus, inițiatorul muzeului profesorul Dimitrie Gusti, fotografiat la Drăguș în anul 1929.

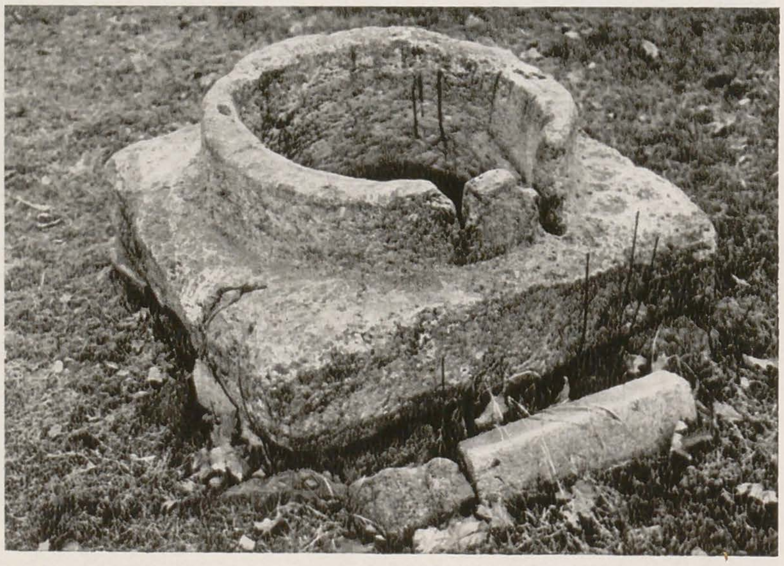
https://biblioteca-digitala.ro

ARHITECTURA DE PIATRĂ ÎN MUZEUL SATULUI

Muzeul Satului din București (1975): 1. Colac de piatră la o fîntînă din Moldova; 2. Casa din Serel-Hunedoara; 3. Drumul pietruit și scara din bolovani la casa cu ocol întărit din Cîmpul lui Neag-Hunedoara; 4. Soclul de piatră al morii din Enisala-Dobrogea; 5. Detaliu de « urși » rotunzi susținînd tavanul beciului (casa din Serel-Hunedoara); 6. Zidărie văruită la soclul casei din Chiojdu-Mic, Buzău.

Pătrunzînd pe sub arcada turnului de la intrarea Muzeului Satului, vizitatorul se află înconjurat dintr-o dată de o lume a formelor de lemn, refăcînd, pe cîteva hectare, aici la marginea de nord a Bucureștilor, viața unei străvechi civilizații românești, parte integrantă și reprezentativă a unui nobil strat de cultură europeană. Aduse din toate ținuturile istorice ale țării, ilustrînd cele mai multe și mai cunoscute din zonele etnografice românești, construcțiile țărănești din Muzeul Satului alcătuiesc la un loc un fel de repertoriu sintetic al formulelor tehnice și decorative, înscriindu-se într-un mare și viu album al arhitecturii populare românești. Pînă de curînd însă lipseau din acest album cîteva file importante, o absență care conducea la o imagine incompletă a arhitecturii noastre și, ca urmare, la perpetuarea unor păreri eronate cu privire la însăși puterea de diversificare a geniului constructiv românesc, limitat, prin tradiție cărturărească, întemeiată pe lipsa cercetărilor aprofundate, la arhitectura de lemn.

Or, iată că, din vara anului 1974, în Muzeul Satului se află o casă de piatră. Este drept că și înainte ochii se opreau pe imenșii bolovani din curtea pietruită a gospodăriei cu ocol întărit din Cîmpul lui Neag, sau la lespedea urieșească de pe prispa casei adusă din țara Lăpușului, pe soclul tronconic, de aparență mediteraneană, a morii din Enisala, sau pe colacii ciclopici ai fîntînilor moldovenești, pe masa din blocuri de piatră de la Curteni amintind morminte megalitice sau ideea mesei lui Brâncuși, sau, în sfîrșit, pe peretele parcă desenat de un artist din familia lui Mondrian, al casei din Chiojdu-Mic. Dar nici o dată pe o casă întreagă, așa cum poate fi văzută



https://biblioteca-digitala.ro

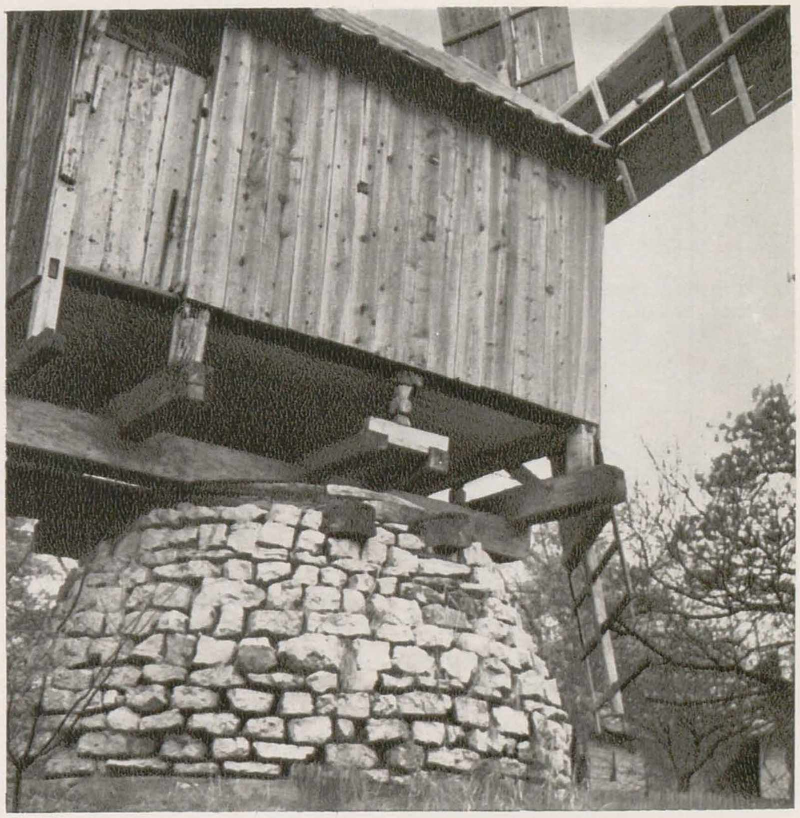
acum, din zidărie masivă de piatră gălbuie, strînsă între casele de lemn din Munții Apuseni și din Făgăraș. Acoperișul înalt de paie o inserează între casele vechi, tipice Transilvaniei de apus, pe o largă fîșie ce coboară din nord tocmai din țara Lăpușului, trece prin țara Moților și se sfîrșește în sud în munții Poiana Ruscăi și în cei ai Almăjului și Semenicului din Banat. Casa a fost « demontată » piatră cu piatră, muncă îndelungă și migăloasă, din satul Serel, din sudul străvechii țări românești medievale a Hațegului, dominată de înălțimile cufundate în legendă ale Retezatului. Ca și pe locul ei de origine, casa din Serel este și în Muzeul Satului înconjurată de o îngrăditură de piatră încoronată de mărăcini, iar poarta este marcată de blocuri înalte și ascuțite de piatră vineție, abia cioplită, păzind intrarea în gospodărie ca niște arhaice menhire. Truda reconstruirii ei nu a fost mică, fiind vorba de manipularea, transportul și repunerea cu grijă, aproape piatră cu piatră, a cîtorva vagoane de material greu și anevoie de mișcat din loc.

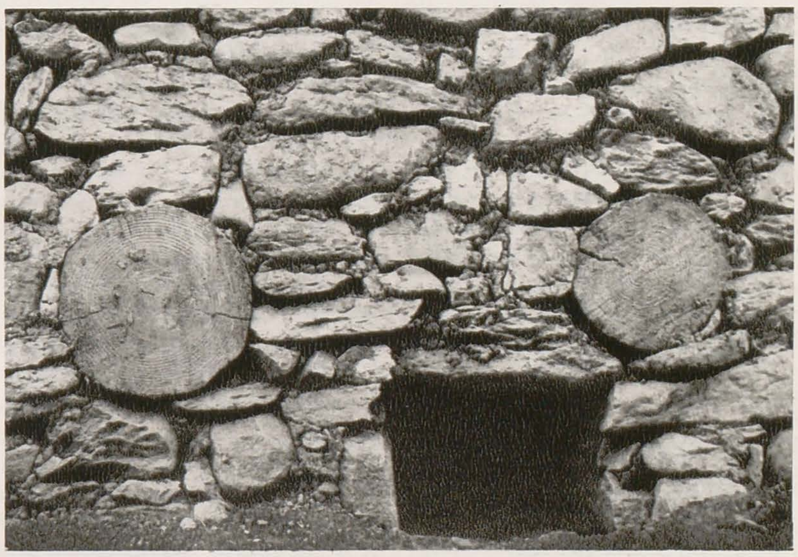
Răsplata acestei trude a cercetătorilor de la Muzeul Satului este însă pe potriva efortului lor științific și tehnic: casa din Serel introduce în Muzeul Satului o nouă dimensiune, nu numai pe plan cultural-istoric, ci și pe cel al expresivității plastice a arhitecturii românești, și, aș spune, nu numai populare. Semnificația ei istorică și etnografică este cu totul deosebită: arhitectura populară românească nu este una exclusiv de lemn, ci cuprinde realizări remarcabile în piatră. Studiile efectuate la Institutul de Istoria Artei al Academiei de științe sociale și politice a R.S.R. au evidențiat acest fapt încă de acum cîțiva ani: există în România numeroase zone ale arhitecturii de piatră începînd din Dobrogea și Moldova, continuînd cu nordul, centrul și estul Transilvaniei și terminînd cu Banatul, nordul Olteniei și al Munteniei.

Tabloul domeniului arhitecturii populare românești s-a amplificat prin introducerea unui material de construcție și a unei tehnici altele decît cele ale lemnului. Implicațiile istorice sînt profunde și încă insuficient valorificate în probleme atît de importante cum este cea a etnogenezei poporului român. Într-adevăr, una din cele mai importante arii ale arhitecturii de piatră românești se situează în Hunedoara, de-a dreapta și de-a stînga Mureșului, incluzînd și țara Hațegului, din care a fost adusă și casa de la Muzeul Satului, adică din ținutul în care se găsesc atît enormele construcții de piatră dacice din Munții Orăștiei și cele romane de la Ulpia Traiana-Sarmisegetuza, cît și numeroasele construcții civile și religioase din evul mediu românesc timpuriu, fiind destul să cităm monumente și locuri ca cele de la Densuș, Strei, Sîntă Mărie Orlea, ca și pe cele ceva mai tîrzii de la Rîbița, Criscior și atîtea altele. Tocmai aici, în această inimă de țară românească, avînd legături străvechi și indestructibile cu nordul Olteniei și cu Banatul, și mai departe, în deplină continuitate cu valea Timocului și cu Craina locuite masiv de români, fundamentînd unitatea națiunii și culturii românești de pe ambii versanți ai Carpaților, tocmai aici s-a constituit un tip unic, în România, de casă țărănească, în care nu numai pereții ci și acoperișul sînt tot de piatră. Imaginea acestor case cu totul și cu totul de piatră mi-a reamintit cu putere construcțiile rurale din valea Padului și din Toscana, cum și cele ale aromânilor din Pind și din Rodopi. Iată orizonturile istorice și culturale pe care le deschide o casă de piatră adusă de curînd la Muzeul Satului.

Muzeul Satului nu este numai un depozit de inestimabilă valoare, pe plan european, a creației românești din trecut, ci poate fi și un laborator al constructorilor și artiștilor plastici de azi întru modelarea noilor dimensiuni ale satului românesc. Arhitectura tradițională românească poate oferi arhitecților și sistematizatorilor teritoriului sugestii pentru soluții care să evite monotonia și uniformitatea de care, după orașe, sînt amenințate satele noastre. Sutele de studenți în arhitectură și în artele plastice, care an de an își fac practica în Muzeul Satului, și-au îmbogățit considerabil tematica prin aducerea acestei case învederînd existența unei arhitecturi de piatră cu foarte veche tradiție.

PAUL PETRESCU





LIMBAJUL DANSULUI POPULAR

Joc feciorese din Făgăraș

În comunicarea de față voi porni de la premiza, unanim recunoscută, că dansul este o formă de activitate culturală general umană. În accepțiunea cea mai largă, dansul poate fi definit ca investiție de energie, tradusă în *ritm* corporal, cu ajutorul căreia omul configurează spațiul imediat înconjurător prin *desene dinamice* de drepte și curbe. Prin dans omul explorează, își apropie și organizează spațiul înconjurător, opunîndu-se și în acest fel entropiei crescînde a naturii.

Dansul este doar una din formele gestualității și nu unica. El se diferențiază de gestul pragmatic, de cel magic sau ludic prin construcția sa formală, prin faptul că nu își epuizează semnificațiile în actul utilizării, prin faptul că este în esență un limbaj purtător de *mesaj artistic*.

Încercînd să determinăm conținutul semantic al dansului, considerîndu-l în afara oricărui context socio-cultural și în afara oricăror incidențe extra-coregrafice, putem afirma că el este purtător de informație *ritmică* și deci *estetică*, transculturală. Această primă articulație semiotică, cea mai profundă și cea mai generală, are drept conținut denotativ, nonverbalizabil, imaginea psiho-somatică a ritmului corporal. Ea face ca dansul să fie perceput ca dans de către orice observator, independent de mediul său cultural[1]. Înscriindu-se în caracteristicile generale ale limbajului artistic, dansul se definește prin solidaritatea dintre expresie și semnificație — ceea ce are drept urmare intraductibilitatea informației estetice specifice.

Abordarea problematicii limbajului *dansul popular*, însă, ne impune situarea în planul *comunicării de tip folcloric*. În acest plan dansul este menit să stabilească raporturi comunicaționale inter-umane (respectiv inter-individuale, între individ și grup sau între grupuri), ca și raporturi între om și mediul înconjurător sau între om și o lume supranaturală (cu precădere în contextele rituale).

Ca o primă și esențială deosebire față de dansul cultivat (cult), în cel popular (ca de altfel în orice tip de comunicare folclorică) codul manipulat este implicit actului comunicării[2]. Fără îndoială, limbajul dansului popular este structurat în baza unor norme de funcționare a codului, a unei gramatici proprii, ansamblul de reguli fiind utiilzat de toți cei ce participă la dans. Deoarece ele sînt însă transmise și însușite în cadru tradițional, pe cale naturală, prin imitare și exersare — nu prin învățare — performerii nu au capacitatea de a le explica teoretic.

S-a impus, deci, ca prim pas în studiul științific al dansului popular, necesitatea gramaticalizării limbajului, explicitarea structurii codului și a modului în care funcționează. Demersurile științifice, realizate de-a lungul a aproape două decenii, au dus, în linii generale, la stabilirea unei gramatici a dansului popular.

Codul dansului popular este determinat cultural. Astfel, din inventarul universal, teoretic existent, al mișcărilor și ritmurilor corporale, ca și al procedeelor compoziționale, vor fi actualizate, în cadrul unei tradiții folclorice date, doar cele ce corespund opțiunilor estetice și necesităților socio-culturale ale respectivei tradiții. Se poate vorbi astfel de specificitatea codului coregrafic, menit să contribuie la definirea unei culturi în spațiu și timp. În privința elementelor cinetice, de exemplu, accentul cade pe mișcările de picioare în aria europeană, pe mișcările de brațe în dansurile orientale, în timp ce, în cele africane, pertinente sînt mișcările de trunchi și bazin. Restrîngînd referințele la tradiția românească, putem vorbi de existența unui simț diferit al spațialității, care opune, de exemplu, spațiului larg și mișcării în plan orizontal (din aria sudică a țării), spațiul concentrat și mișcarea în plan vertical (specifice zonei de nord), ca și de existența unor elemente cinetice proprii execuției masculine sau, dimpotrivă, celei feminine etc. Astfel, în cea mai largă accepțiune, orice dans poate fi emblema unui grup de sex, de vîrstă, de profesie, etnic etc.

Între planul structurilor de suprafață — al expresiei coregrafice — și cel al structurilor semantice de profunzime există o strictă relație de dependență. S-a putut astfel stabili că existența sau nonexistența unui dans în diferite contexte sociale (rituale / nonrituale), respectiv atribuirea unei anumite funcții unui anumit dans, este strict determinată de natura trăsăturilor distinctive ale parametrilor coregrafici. Un exemplu: cuplul este incompatibil cu contextul jocului de pomană din ceremonialul funebru căruia îi este proprie formația de grup. Cuplul dedică însă dansul funcției de însoțire sau integrare în context premarital sau nupțial. În analiza semantică a unui text coregrafic se ridică de asemenea problema naturii semnului coregrafic ca și cea a decupării unității semnificative majore.

Semnul coregrafic este în genere de tip *indexic*, între semn și semnificat instituindu-se un raport de contiguitate, rezultat al asocierii constante între doi factori ce nu prezintă în mod necesar similtudini. Cu precădere în contexte rituale, semnele indexice capătă o valoare simbolică. Dăm ca exemplu pirueta pe sub mînă, care simbolizează luarea în posesie, respectiv integrare. (În ceremonialul nupțial soacra dă de trei ori mireasa pe sub mînă, înaintea intrării în casă, iar în contextul horei satului, la fiecare început de joc, feciorul dă partenera pe sub mînă.) În grupul semnelor de tip iconic (frecvent cu conotație simbolică) se situează în primul rînd gestica imitativă ce reproduce mișcări de muncă, mișcările unor animale (cal, urs, arici etc.) sau actul sexual.

Dacă în anumite contexte valoarea de semn este atribuit unui dans distinct, individualizat, ca unitate majoră, în altele, purtătoare de informație semantică poate fi totalitatea seriei de dansuri performate, adică actul dansant ca atare. Astfel, în mod frecvent, dansului, înțeles ca manifestare globală, i se atribuie o funcție ceremonială concluzivă, el întărind și pecetluind, prin consens de grup, acțiunile rituale care l-au precedat. Cercetările concrete au relevat, întărind poziții teoretice înainte exprimate, că în comunicarea de tip folcloric dansul nu funcționează ca limbaj autonom[3]. El este doar o componentă a unui obiect etno-semiotic complex, care coroborează coduri diferite, purtătoare însă a unor semnificații unice, comune. De exemplu, Jocul de pomană se cere înțeles ca un asemenea text complex, constituit prin fuzionarea codurilor: obiectual, verbal, al gesticii rituale, proxemic, coregrafic și muzical.

Desigur, valoarea semnificativă a dansului, în comparație cu celelalte coduri, poate avea o pondere diferită. Se poate face astfel distincția între texte în care dansul este o componentă semnificativă pertinentă: Hora miresii, Călușul, Jocul miresii pe bani, jocul în contextul horei satului etc., și texte în care dansul are rol secundar, complementar. Un exemplu ar putea fi Paparuda (ritual de invocare a ploii) în care textul poetic, gesturile rituale, obiectele simbolice și costumația au o importanță mai mare decît mișcările dansante care funcționează ca suport.

Trecînd la decodarea mesajului coregrafic, se cere de la bun început reamintit faptul că, în perspectivă semiotică, orice text folcloric este un semn ambiguu, polisemic.

Această ambiguitate reiese în primul rînd din faptul că un același dans poate fi purtător de semnificații diferite, în raport de contextele în care este performat și de natura codurilor cu care se combină spre a constitui

https://biblioteca-digitala.ro

obiectul semiotic complex. (De exemplu, în cadrul aceleiași tradiții locale, dansul De-a lungul, performat la hora satului, și același dans performat în contextul ceremonialului nupțial, la ieșirea din biserică, sînt purtătoare de semnificații deosebite. Ca exemple similare putem cita: Brîul, performat în contextul horei satului, în ceremonialul funebru ca Jocul de pomană sau în contextul ceremonialului nupțial etc.)

Cercetarea contextuaiă a dansului trebuie, în același timp, să țină seama de posibilitatea citirii unui text (a decodării mesajului) avînd în vedere două, trei sau mai multe planuri de referință, care nu se contrazic, ci se completează, unul înglobînd în sfera sa pe celălalt. În mod practic, studiul semantic al dansului se confundă cu studiul funcțiilor pe care el le îndeplinește într-un context socio-cultural dat, deoarece funcția reprezintă expresia formală a conținutului său semantic. Corelînd, așadar, planurile de referință cu aspectul concret, funcțional, am putea, la modul general, desprinde pentru dansul popular existența unui plan *estetic*, vizînd funcția expresivă a dansului, un plan *comunicațional*, vizînd funcția socio-relațională, planul *sacral*, vizînd funcțiile ritual-pragmatice, cel *educativ-formativ*, vizînd funcția informațională-referențială, ca și cel *ludic*, cu funcție distractivă. Oprindu-ne la textul complex al horei satului, spre exemplu, putem decoda mesajul situîndu-ne pe cel puțin patru planuri: cel estetic (incluzînd codul coregrafic + muzical + verbal + vestimentar), cel al raporturilor comunicaționale între indivizi sau grupuri (incluzînd codul coregrafic + comportamental verbal + gestual + proxemic), ca și cel ludic și educativ-formativ (fiind vorba aici atît de educația estetică, cît și de cea etică).

La o cercetare de profunzime, fiecare din aceste planuri descoperă la rîndul lor existența mai multor nivele. Spre exemplu, studiul funcțiilor dansului în planul comunicării sociale se va raporta la structura relațiilor de familie, la grupele de vîrstă, de sex, statut marital, statut socio-cultural etc.

Din perspectiva destinatarului un același mesaj poate fi decodat în mod diferit, strîns dependent de poziția sa de « insider » sau « outsider » față de grupul căruia mesajul îi este adresat, de gradul de cunoaștere a codului, de mentalitatea și propria sa experiență. Spre exemplu, într-un ritual complex, cum este cel al Călușului, unii oameni în vîrstă descifrează o serie de acte magice cu rol de vindecare, profilaxie sau de fertilitate; pentru alții el însemna o formă de comunicare cu ființe supranaturale, în scopul protecției; pentru o altă categorie el poate fi expresia respectului formal față de tradiție și, în sfîrșit, tineretul, în special, îl consideră performanță artistică spectaculară.

Iată de ce înțelegerea conținutului semantic al dansului trebuie să se sprijine în primul rînd pe analiza structurii sale interne, investigația extinzîndu-se, apoi, asupra unor aspecte care aparțin în mare parte sociologiei, mai precis sociologiei culturii. Cercetarea condusă în acest fel credem că va putea descoperi motivațiile de profunzime ale existenței și locului pe care limbajul coregrafic l-a ocupat sau îl ocupă astăzi în contextul vieții social-culturale a unei colectivități.

Funcționînd ca un sistem bine închegat, limbajul dansului popular are capacitatea de *autoreglare*. Această caracteristică este pusă în evidență în cercetarea transformărilor, uneori fundamentale, care intervin în procesul evolutiv, la nivelul contextului și implicit al textului coregrafic. Exemplul cel mai concludent îl constituie transformarea treptată a unor contexte rituale în spectacol popular, proces ce determină mutații corespunzătoare în conținutul și expresia formală a textului folcloric, deci și a dansului. Ca urmare, obiectul semiotic complex, de care am amintit, se sparge, se disociază în elementele sale componente. Unele dintre acestea, lipsite de semnificația avută inițial, dispar cu totul (cum sînt unele acțiuni magice). Cele cu substanță estetică, însă, în special dansul și muzica, se individualizează ca limbaje artistice autonome, fiind performate în contexte nonrituale. În acest moment, structura textului coregrafic se modifică pentru a corespunde funcției preponderent expresive (artistice).

O nouă etapă evolutivă, în care însă dansul popular părăsește planul comunicării de tip folcloric, este determinată de preluarea sa, ca limbaj pur artistic, în contextul *spectacolului scenic*. El devine astfel elementul component al unui nou obiect semiotic ce aparține în esență planului comunicării artistice. Această ipostază introduce modificări uneori substanțiale atît în expresia cît și în conținutul dansurilor, fapt ce justifică situarea producțiilor spectaculare de dans popular pe alte coordonate decît cele ale folclorului tradițional.

ANCA GIURCHESCU

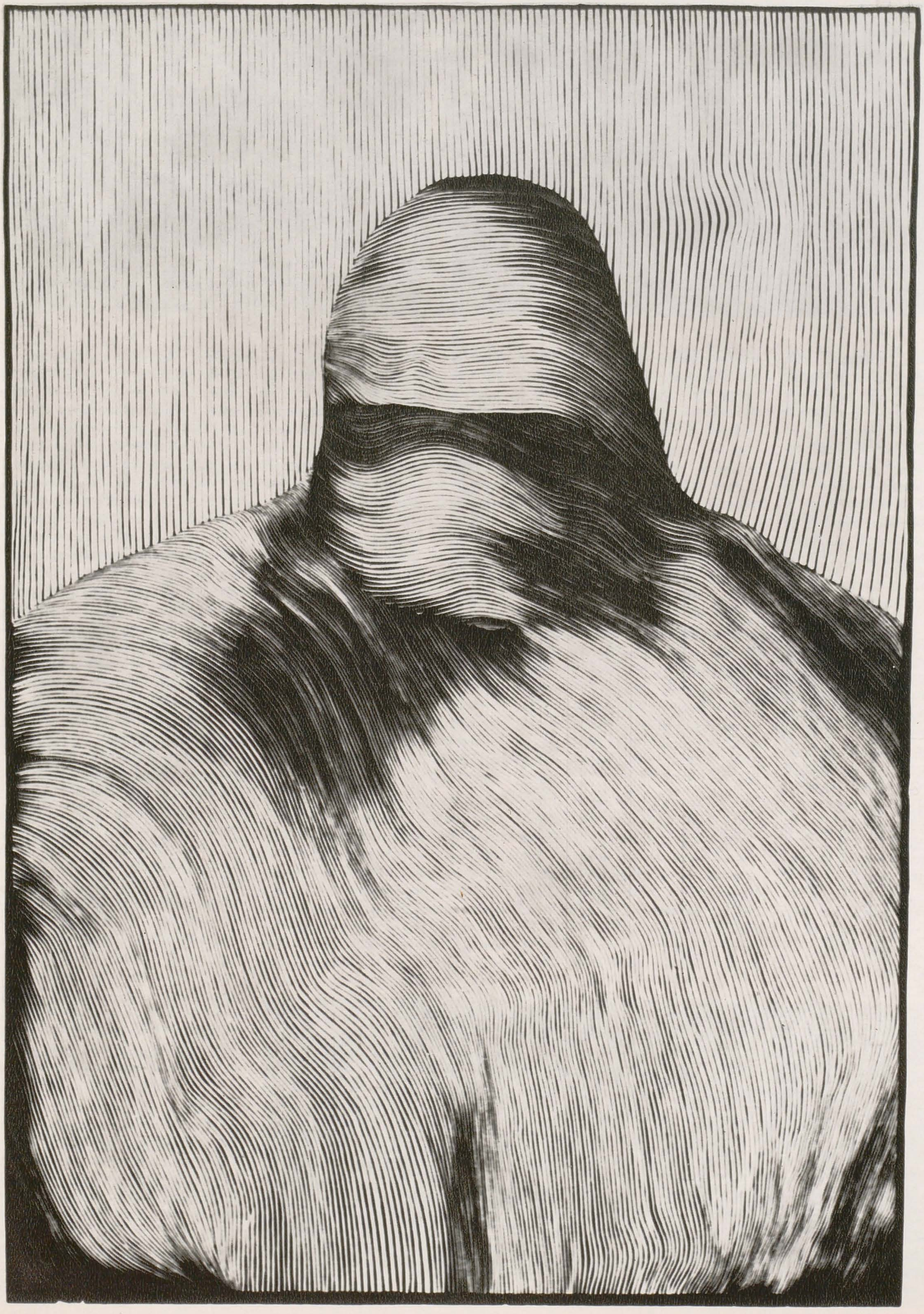
[1] Radu Niculescu și Anca Giurchescu: *Thèses sur la structure de la danse folklorique*, Simpozionul de semiotică audio-vizuală, Urbino, iulie 1971.

[2] Mihai Pop: *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, Premier Congrès international d'éthnologie européenne, Paris, 24—28 août 1971.

[3] Ne referim în special la rezultatele grupului internațional de coreologie din cadrul Comitetului internațional de muzică populară (I.F.M.C.), înființat în anul 1962; la cercetările asupra structurii dansului popular realizate de Dr. György Martin (Budapesta), Francine Lancelot (Paris), Adrienne L. Kaeppler (Havai), ca și la cele realizate de cercetătorii Andrei Bucșan și Constantin Costea în cadrul Institutului de cercetări etnologice și dialectologice (București).

[4] Sanda Golopentea-Eretescu: *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, « Revista de Etnografie și folclor », 16 (1971), nr. 2, pp. 117—121.

https://biblioteca-digitala.ro



KRZYSZTOF SKORCZEWSKI: *Imanent, linogravură, 1971*

https://biblioteca-digitala.ro

WIESLAWA WIERZCHOWSKA

GRAFICA POLONEZĂ

Înflorirea graficii poloneze actuale se datorează atît istoriei îndelungate și bogate în realizări a acestei discipline în țara noastră, cît și vieții artistice intense din Polonia contemporană. În fiecare an au loc expoziții pe întreaga țară, expoziții de grup sau tematice și sînt organizate numeroase concursuri. Cea mai importantă manifestare de acest gen, Bienala Internațională de Grafică din Cracovia, care funcționează din 1966, a devenit locul unor confruntări rodnice, al unor căutări creatoare și a făcut din Polonia unul din centrele graficii mondiale. Totodată, graficienii polonezi participă la expoziții internaționale, repurtînd importante succese.

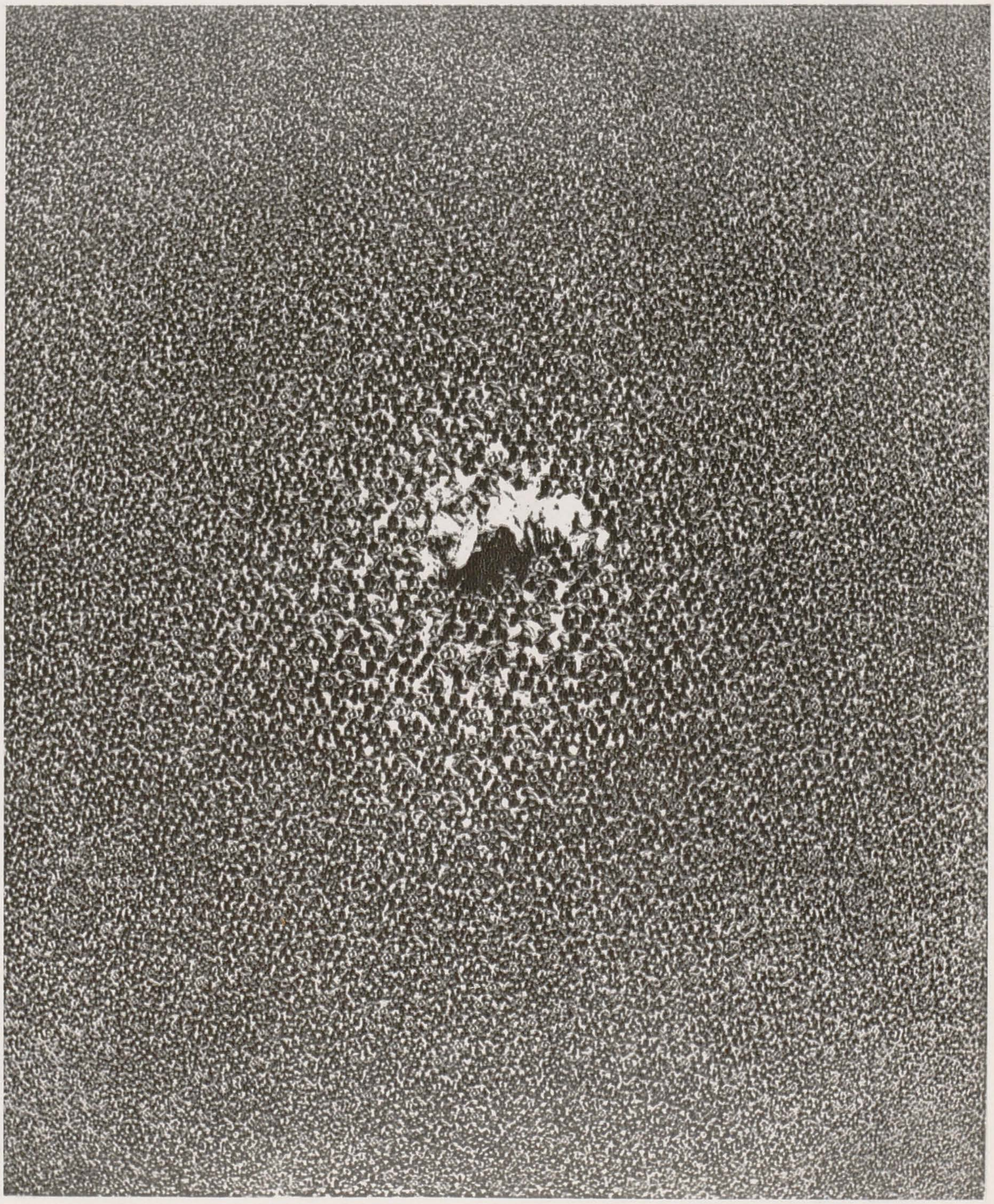
Istoria graficii poloneze a început de fapt prin anii '90 ai secolului trecut, cînd au apărut cele dintîi lucrări de grafică nedestinate reproducerii lor și create de pictori renumiți la vremea aceea. De atunci, cu întreruperi datorate celor două războaie mondiale, grafica a cunoscut în Polonia o dezvoltare neobișnuit de dinamică. În cei douăzeci de ani interbelici au activat un număr mare de graficieni, grupați în special în cele două centre principale ale vieții artistice de atunci: Cracovia și Varșovia. Fascinați de ideea perfecțiunii și a purității diferitelor tehnici, ei au lăsat în urma lor mape întregi de lucrări de o deosebită virtuozitate tehnică.

Tradiția unei perfecțiuni tehnice cultivată cu multă stăruință s-a transmis de la maeștrii dintre cele două războaie mondiale graficienilor de azi și se caracterizează prin măiestria formei și libertatea de concepție. Totuși, schimbările produse în ansamblul artelor plastice după cel de-al doilea război mondial au imprimat graficii poloneze o direcție de dezvoltare nouă. Tendința generală de a șterge granițele dintre discipline a avut drept consecință punerea sub semnul întrebării a tabu-ului purității diverselor maniere tehnice în grafică. Totodată, drept urmare a expunerii lucrărilor de grafică în galerii și a măririi dimensiunilor reproducerilor, au dispărut

JANUSZ PRZYBYLSKI: Canapeaua, acvaforte, acvatinta, 1971

ciclurile pentru mapă. Treptat a crescut și interesul graficienilor pentru culoare, ba chiar și pentru procedeele picturii. O importanță deosebită a avut și faptul că, prin anul '50, grafica s-a aflat în orbita interesului nemijlocit al pictorilor, care i-au înnoit limbajul, descoperindu-i noi posibilități de expresie. Toate acestea au deschis drum larg noilor experimente, au stimulat inventivitatea în domeniul procedeelor tehnice, au îngăduit adaptarea unor procedee noi, printre care tehnica fotografică — larg utilizată în ultima vreme. Numeroși creatori au rămas totuși credincioși procedeelor tehnice clasice, folosindu-le cu măiestrie pentru a exprima idei novatoare. În cursul celor treizeci de ani postbelici, grafica poloneză a suferit transformări radicale, asemeni celorlalte discipline plastice.

Libertatea vieții artistice a Poloniei contemporane face ca grafica să se prezinte cu realizări bogate și variate. Pot fi distinse mai multe tendințe artistice, care se exprimă printr-o problematică și un sistem de semne proprii. Aceste tendințe nu sînt antagonice, ci mai degrabă pun în lumină aspecte variate ale capacităților creatoare, atacă zone diferite ale imaginarului. Ele polarizează: *a.* în jurul problemelor de pură construcție a formei, a mișcărilor ei și a acțiunii culorii; *b.* a problemei interpretării metaforice a figurii umane, ca cel mai general semn al comunicării; *c.* în jurul analizei structurii grafice a mijloacelor de comunicare; *d.* în sfîrșit, în legătură cu problemele stereotipurilor vizuale ale culturii de masă. În majoritatea cazurilor, însă, artiștii își plasează căutările individuale între aceste orientări. Ei se străduiesc în primul rînd să-și definească concepția proprie, modul lor individual de a interpreta realitatea, metoda lor originală de a structura materia operei. Ei se inspiră din tot ce-a înfăptuit arta contemporană — de la suprarealism la pop art și hiperrealism, de la abstracțiunea geometrică pînă la op art, de la expresionism la noua artă figurativă și, în sfîrșit, pînă la sistemele de notație ale unor curente conceptualiste, din care își făuresc propria lor viziune. Mulți graficieni doresc să stabilească un dialog intim cu omul, luat ca individ, pentru a-i oferi un refugiu în fața unificării și schematizării reprezentării vi-



zuale și, în aceste cazuri, grafica lor devine o mărturisire lirică personală. Alții, dimpotrivă, văd șansele actuale ale graficii în stabilirea unor cît mai strînse contacte cu limbajul mijloacelor de comunicare de masă, ale reclamei, ale informației vizuale, pînă la ștergerea graniței dintre cele două tipuri de activitate plastică, poate în speranța că în acest mod grafica va dobîndi un loc însemnat în influențarea imaginației colective. Din această cauză, în momentul de față sistematizările în cuprinsul graficii noastre contemporane sînt greu de efectuat. Ar fi cu neputință astăzi, așa cum a fost posibil cu vreo zece-cincisprezece ani în urmă, să se degajeze specificul anumitor centre artistice, întrucît nivelul atins de centrele tradiționale Varșovia și Cracovia este egalat de cel al unora din provincie (de n-ar fi să pomenim decît pe cel din orașul Lodz, de pildă), care joacă un rol important în geografia artistică a țării. La fel de neconcludentă se dovedește împărțirea graficienilor pe generații, întrucît varietatea tendințelor nu are nimic comun cu vîrsta artiștilor. Ni se pare deci preferabil să atragem atenția asupra creației cîtorva personalități dintre cele mai interesante astăzi.

https://biblioteca-digitala.ro

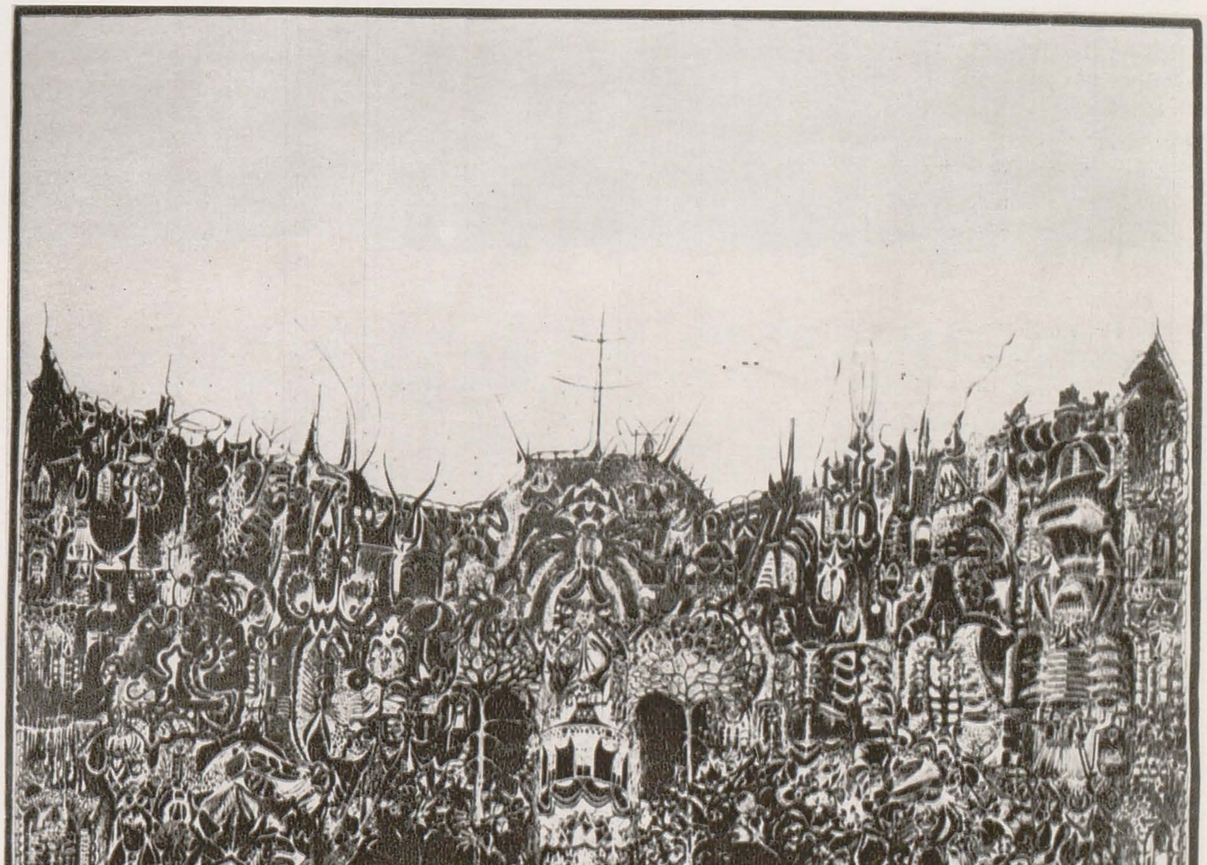
În primul rînd trebuie semnalate două personalități artistice a căror operă este, prin originalitate, neegalată în grafica mondială. Jerzy Panek (n. 1918, stabilit la Cracovia) este autorul unor gravuri în lemn reprezentînd animale și, mai rar, oameni. Le caracterizează forma lapidară, linia simplificată la maximum și totdeauna pertinentă, marea încărcătură expresivă și umorul de o factură foarte proprie. De curînd a decedat Józef Gielniak (1932—1972), care și-a petrecut întreaga viață de adult într-un sanatoriu de boli de plămîni, mediu pe care l-a transfigurat în viziuni semifantastice. Preciziunea detaliului obținut prin condensarea punctelor sau printr-o linie subtilă, alcătuiesc, în ce-l privește, o suprafață vibrantă, construită după modelul unui organism viu. Stanislaw Fijalkowski, pictor și grafician (n. 1922, stabilit la Lodz), în compozițiile lui aparent simple, alcătuite din structuri elementare, unește rigoarea geometrică și moliciunea formelor organice. Roman Opalka (n. 1931, stabilit la Varșovia), fascinat de magia cifrelor (artistul consideră drept opera vieții sale așa-numitele «tablouri numărătoare», în care, pe un fond neutru, înscrie de cîțiva ani serii de cifre, intenționînd să continue numărătoarea pînă la sfîrșitul vieții sale), în lucrările sale de grafică, în care adaptează și procedee fotografice, prezintă un furnicar omenesc, topit într-o suprafață cenușie și vibrantă. Andrzej Lachowicz (n. 1939, stabilit la Wroclaw) utilizează și el arta fotografică și practică diverse metode inclusiv cele conceptuale. În sfîrșit Janusz Przybylski (n. 1937, stabilit la Varșovia), pictor și grafician, este unul dintre cei mai reprezentativi graficieni care utilizează noile metode figurative pe plan mondial. Drept încheiere a acestei liste cu totul incomplete a celor mai eminenți creatori se mai cuvine pomenit Leszek Rózga (n. 1924, stabilit la Lodz), care în ultima vreme lucrează desene de o uluitoare gingășie a liniei.

Traducere de OLGA ZAICIC

JACEK GAJ: Tentație, gravură pe aramă

ROMAN OPALKA: Interior, acvaforte

JÓZEF GIELNIAK: N.B.O.S.Z.B., lin gravură



https://biblioteca-digitala.ro

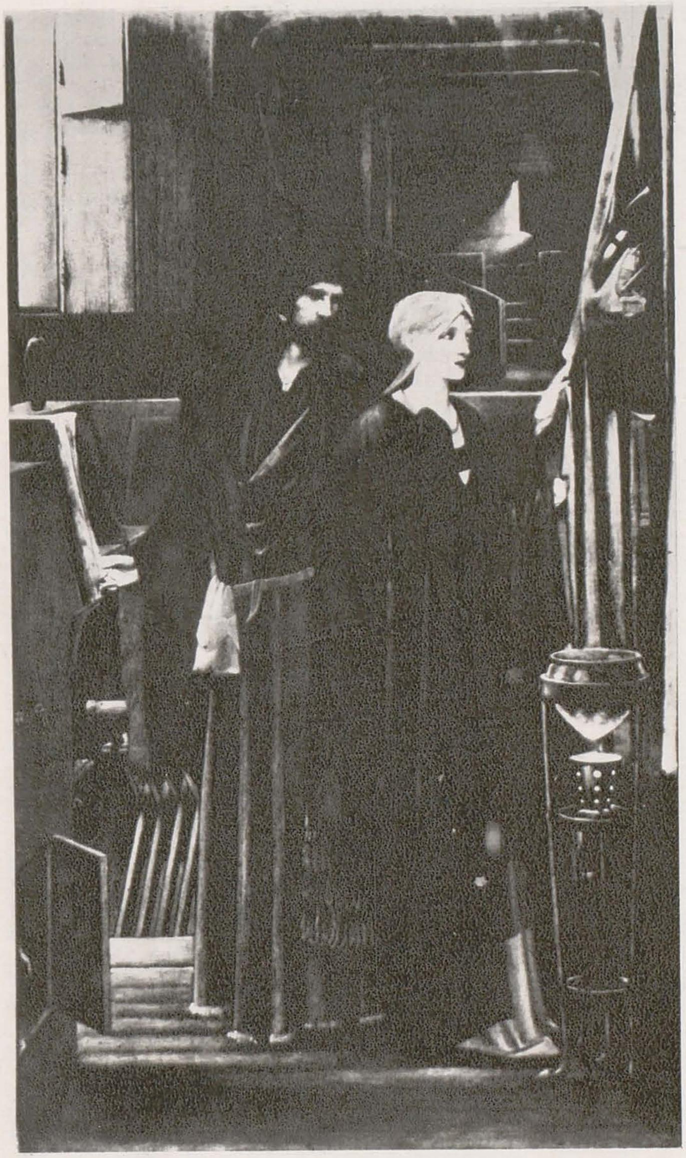
ARNOLD BÖCKLIN: Ulysse și Calipso, ulei

1. O UMBRĂ CARE SE ÎNTINDE LA INFINIT

Un tablou se va afla totdeauna la o încrucișare; în planul său fără relief se vor găsi puncte de reper și ignorînd un traseu pentru a accepta un altul, se va reface o călătorie circulară avînd în centru o semnificație inavuabilă. Iată un tablou al unui pictor romantic german, Arnold Böcklin — și subiectul lui fără istorie — declarat patetic ca o lumină sugerînd pe o frunte conturul unui privilegiu. Aici Ulysse o părăsește pe Calypso, și diagonala aceasta, trecînd prin umerii bărbatului și coapsele nimfei, unind și despărțind termenii unei vechi alegorii a negrului și a albului, instaurează, cu precizia stereoscopică a perspectivei, realitatea Refuzului. În tabloul lui Böcklin, Ulysse se îndepărtează de Calypso, *topindu-se în umbră*. Umbra e o pleoapă care se coboară peste ochi, căci, întorcînd capul, *topindu-se în umbră*, Ulysse barează drumul privirii care se oprește instabilă, deconcertată, la marginea întunericului, așa cum în filmul lui Fritz Lang, « Moartea obosită », privirea logodnicii se oprește în zidul uriaș, inexpugnabil, al morții. Realitatea Refuzului în tabloul lui Böcklin se constituie din confuzia resimțită de cel care privește și care nu primește răspunsul similar al celui care este privit (în trecere să spunem că pictura, cea de portret în special, n-ar cunoaște un efect mai inhibitor, mai straniu și mai neliniștitor decît acela prin care o față și-ar întoarce ochii de la privitorul/spectator care așteaptă să fie privit la rîndu-i; în consecință, privitorul/spectator nu e un voyeur; el așteaptă de la pictură să i se adreseze o privire, convingere convențională dar nu mai puțin puternică). Această confuzie pe care tabloul o dezvăluie este pragul poetic peste care trebuie pășit pentru a nu rămîne pe o scenă doar, în care două personaje joacă prin gesturi patetice drama despărțirii. Refuzul în tabloul lui Böcklin conduce pe nesimțite la moarte, nu doar pentru faptul că este alegoria morții, în felul paradoxal al celui care nu-și propune aceasta, ci și pentru că între privit și privitor, ca termeni ai unei singure și irevocabile acțiuni, tot ceea ce se poate petrece fundamental este dragoste și moarte. Pe această deschidere se poate trece în filmul regizorului german Fritz Lang, rulînd într-o proiecție de după amiază la cinematograful Cinematecii. O analogie a simbolurilor care nu mai vor, nu mai pot să acopere aceleași semnificații apropie tabloul sus-amintit de filmul lui Lang (filmul expresionist german aruncă o privire înapoi către pictura romantică a lui C.D. Friederich, C.O. Runge, A. von Marée sau Böcklin) pentru că sub auspiciile legendei — se dezvăluie o similară realitate a Refuzului.

Printr-un peisaj amplu și saturat de ceață, filmul se deschide, cum se deschide un tablou romantic, o *imensitate mărginită*, o imensitate înghețată și nemodificabilă, și care exprimă cu o cauzalitate certă proporția inumană a scenariului existențial. În diligența minusculă care străbate acest peisaj călătoresc logodnicul și logodnica, eroii scenariului, dar și semnele proiectate ale destinului, apariția bruscă a Morții (în film cu fața albă a actorului Bernard Goeztke) nefiind decît artificiul perspectival care — la fel ca în tabloul romantic, fie « Stîncile de calcar de pe insula Rügen » de C. D. Friederich — semnifică renunțarea la măsură. Un schimb de

https://biblioteca-digitala.ro



1

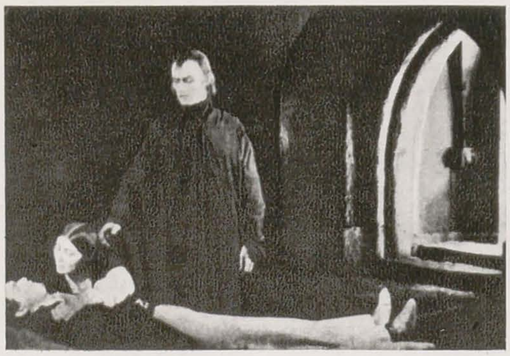
2

priviri în diligența care se zguduie va anunța continuarea filmului: o referință permanentă la Refuz (care este moartea), un indice al Umbrei (care este absența). Logodnicul va muri pentru a preciza încă o dată metafora privirii care se stinge. Cum am propus tabloul lui Friederich, să observăm că în el personajele care se opresc la marginea calcaroasă a mării — ca după o lungă călătorie în care n-au văzut nimic, n-au privit nimic — sînt stupefiați nu de proporția nemăsurată a ceea ce văd, ci doar de faptul unic că privesc. Logodnica va adulmeca urma logodnicului, pășind pe potecile confuze ale întîmplării, căci căutarea hazardului o aduce la marginea zidului uriaș pe care Moartea l-a construit ca o incintă misterioasă dar nu terifiantă chiar în mijlocul orașului, privind prin eter, în somnul urmînd acestei epuizante cercetări, cortegiul umbrelor invizibile care trec, singurele, prin zid. Ochiul se deschide brusc pentru a putea cuprinde (ca în gravura lui Redon) imaginea transparentă a morții, fantasma ambiguă pe care margini, conture sau interstiții o creează. Pătrunzînd în incintă, și ea disproporționată (disproporția este tema figurativă a romantismului), logodnicei îi va fi dat să înțeleagă condiția implacabilă a morții, căci personajul acesta cu fața albă a actorului Bernard Goetzke — va tulbura suprafața plată fără relief a scenariului existențial (și în același timp liniștea sălii imense a lumînărilor care palpită) cu o intenție propedeutică; prin trei povestiri naive, asemenea unor desene în perspectivă pe un cîmp pictural plat, omniprezența și omnisciența morții vor fi spuse. (Și aceste trei povestiri naive cu aspectul lor de gravură — sînt pline de semne, de indicii pentru diversele planuri ale interpretării — groparul care-și începe munca zilnică aparent fără scop, în timp ce eroul primei povestiri mai crede încă în salvare, maurul, care întrerupîndu-și jocul de hazard va da o lovitură de grație în a doua, statuia lui Budha căruia îi vor curge pe obrazul de piatră două lacrimi vii lîngă tigrul străpuns de săgeată, în a treia, semne ce se varsă ca o rețea de rîuri în meandra precipitată a episoadelor.) Și dacă tot ce trebuie pentru a înțelege a fost spus — filmul lui Lang se va termina prin sacrificiul logodnicei: « Dacă dragoste nu mai poate fi în această acțiune fundamentală a Privirii, atunci să fie moarte! ». Aceasta este concluzia tabloului lui Böcklin.

2. GOLEMUL SAU SCULPTURA

Cam în timp ce în Praga lui Rudolf al II-lea se imprima Astronomiae Instauratae Pragymnasmata, împreună cu catalogul celor 777 de stele — operele lui Tycho Brahe — și se elaborau Tabelele Rudolfiene (Kepler avea să se ocupe de studiul planetei Marte), Arcimboldo, pictorul Curții, termina poate portretul presupus al împăratului, în care o anatomie sugerată din fructe și flori despărțea enigma în analogie și cifru. În același timp, rabinul Löw — e legenda șoptită a ghettoului evreiesc care o spune — la întrecere cu acela al cărui Nume nu se cunoaște, desăvîrșea o creatură de lut încă instabilă și capricioasă, Golemul (« Sadiendo, de saber lo que Dios sabe / Juda Leon se dio a permutaciones / de lettras y a complejas variaciones », scrie Borgès în *Antologia personal*). Prin permutarea literelor, rabinul cabalist căuta Numele; prin combinarea literelor, Löw presimțea

https://biblioteca-digitala.ro



3

inscripţia care va transforma Sculptura sa (căci ce nume i se poate da acestui duplicat în lut al fiinţei umane?) într-o valabilă replică adamică. În filmul Golem, văzut într-un spectacol de după amiază al cinematografului Cinematecii (e varianta din 1920, jucată şi regizată de Paul Wegener şi nu filmul din 1914, poate pierdut, poate distrus), literele străpung ecranul, împrejmuind ca într-un ţarc momentul revelaţiei. E o scenă teribilă a filmului expresionist, căci literele acelea de foc, uriaşe şi transparente, nu numai că vor premedita scenariul paşilor Golemului punîndu-l liniştit pe urmele propriei sale distrugeri, dar vor rezuma inavuabil legenda, căci iată cum o descrie Achim von Armin, cunoscînd şi el această şoaptă a ghettoului praghez: « Ştergi litera „E" din cuvîntul „Emes" (adevăr) şi atunci nu mai rămîn decît ultimele trei litere alcătuind cuvîntul „Mes" care înseamnă moarte şi chiar în aceeaşi clipă golemul se prăbuşeşte ».

Dar filmul acesta, cu imaginile sacadate, cenuşii, şi transparenţa umbrelor care compun drama, împinge gîndul spre o altă întrebare: cum poate exista o sculptură care să cuprindă în ea nu numai volume de lut, întruchipînd o aparenţă umană, dar şi viaţa articulată în semne de existenţă a acestei aparenţe? Frămîntînd lutul, rabinul Löw scruta un desen agăţat pe perete, un desen pe care el, sculptorul, îl întocmise ca un plan şi cu toate că filmul zăboveşte o secundă doar pe acesta, nu puteau lipsi, cred, din el, reperele antropometrice pe care le foloseşte disciplina anatomiei: verthex, nazion, acromion, iliocristale, stylion, sphyrion. Căci Löw construia o sculptură care să fie om, care să nu contrazică exactitatea articulaţiilor şi decizia mişcării. El trebuie desigur să-şi fi răspuns acestei întrebări: imaginea cui este acest om pe care îl construiesc, chipul cui, trunchiul cui, pentru ca întruchiparea creată să nu fie imaginea duplicată a cuiva plasat deja în trama speciei (sau poate că Löw lucra în felul prescris de Rafael care cerea să faci o faţă frumoasă întru totul din părţile frumoase găsite la un model sau altul)?

În « Cursul despre om » pe care în anul şcolar al Bauhaus-ului 1928/29 îl va preda Oskar Schlemmer se vor auzi aceleaşi întrebări, căci Schlemmer concepea omul (cursul despre Om al rabinului Löw era practic ca ţel şi teoretic ca utopie, cursul lui Schlemmer va fi practic ca utopie şi teoretic ca ţel) ca « totalitate », ca « fiinţă cosmică », deopotrivă deci ca fiinţă corporală şi spirituală (cursul însuşi era împărţit în trei secţiuni: formal, biologic şi filosofic). Într-o pagină de programă din 22 martie 1928, Schlemmer împărţea subiectul cursului în 13 secţiuni distincte:

1. Istoria originii omului, istoria dezvoltării sale, cursul vieţii / cursul anului, a lunii, a zilei / ritmul lui şapte / de unde venim, cine sîntem, unde mergem
2. Reprezentare lineară — linii drepte / linii curbe / corpul static / mecanica şi cinetica corpului
3. Măsuri / proporţii / tipuri (secţiunea de aur, Dürer şi alţii)
4. Scheletul
5. Musculatura şi sistemul vascular
6. Celule, epitelii, organe interne
7. Sistemul nervos, organele de simţ, circulaţia sîngelui
8. Omul şi spaţiul, orientare, curbele mişcării, coregrafie
9. Exerciţii fizice, gimnastică, dans, sport, ritm
10. Alimentaţie, îmbrăcăminte, igienă
11. Omul în artă, schimbări formale, tipuri
12. Filosofia vieţii / filosofie / sufletul, psihologie, mecanismul vieţii spirituale, Conştiinţă
13. Hipnoză, sugestie, metafizică [...].

În înşiruirea riguroasă a capitolelor se recunoaşte spiritul sistematizator al Bauhaus-ului, dar prin paradoxul creat de punerea aceleiaşi întrebări, rabinul magician al enigmaticei epoci rudolfiene se întîlneşte cu dezvăluitul nostru secol.

Golemul, după cum insinuează legenda, prin gura celor care o reiau, era imperfect, mişcările lui erau sacadate, privirea fixă, graiul mut: « Tal vez un error en la grafia/o en la articulation del Sacro Nombre » presupune Borgès. Poate « Löw se va fi înşelat puţin în articulaţia / sau mai ales în grafia Numelui ». Avea să piară, căci numele morţii ascuns în numele vieţii era necruţător. Filmul ni-l arată prăbuşit într-o curte părăsită, înconjurat de copii. Alături de el stă şi această întrebare: cum e posibilă o sculptură (e rabinul Löw pătruns în spiritul lui Schlemmer care o pune) care să capteze şi să emită mişcătoarea inconstanţă a vieţii?

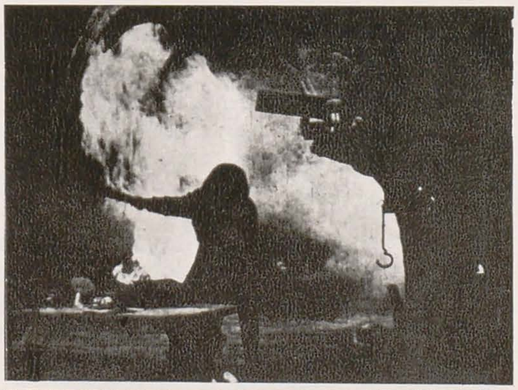
IULIAN MEREUŢĂ

1, 3. Sensul acestui tablou prerafaelit « Vrăjitorul », de Edward Burne-Jones, se află faţă de text într-o cheie armonică (presupunînd analogia): vrăjitorul acesta, înconjurat de obiecte magice, ca un costum care ascunde şi exprimă în acelaşi timp, ar putea fi însuşi actorul din filmul lui Fritz Lang, aşa cum ni-l arată o fotogramă (fig. 3).

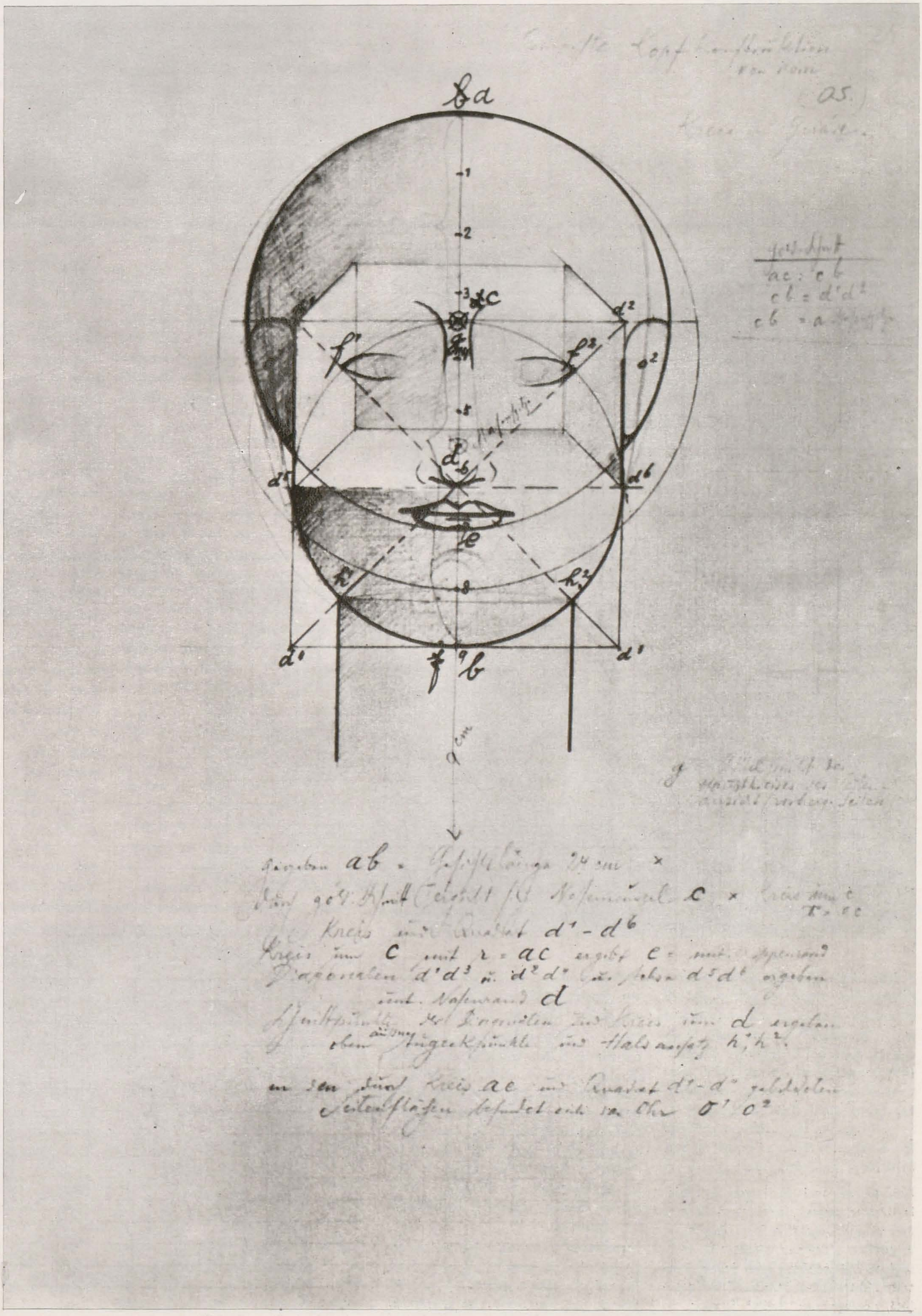
2. O imagine vexatorie care presupune nu o percepţie directă, ci o confruntare cu « ascunsul dezvăluit » (căci cheia se află exprimată în însuşi traseul enigmei) este gravura lui Redon — Fata şi moartea — propusă ca ilustraţie la acest text nu numai ca mijlocitor de semnificaţii simbolice (conţinînd deci oarecum şi întîmplător tema) dar şi ca decriptor al întregului înfăţişat din bucăţi: ochiul deschis care nu priveşte, ci se lasă privit în momentul în care vede fantasma ambiguă a fetei şi morţii.

4, 5, 6, 7. Patru fotograme din filmul Golem de Paul Wegener. Într-una din ele, pe peretele laboratorului rabinului atîrnă desenul/plan care conţine întrebarea textului: « Cum e posibilă o sculptură » . . .

8. . . . care are, dacă nu acelaşi subtext, atunci aceeaşi finalitate cu desenul incipient din cursul lui Schlemmer despre om.

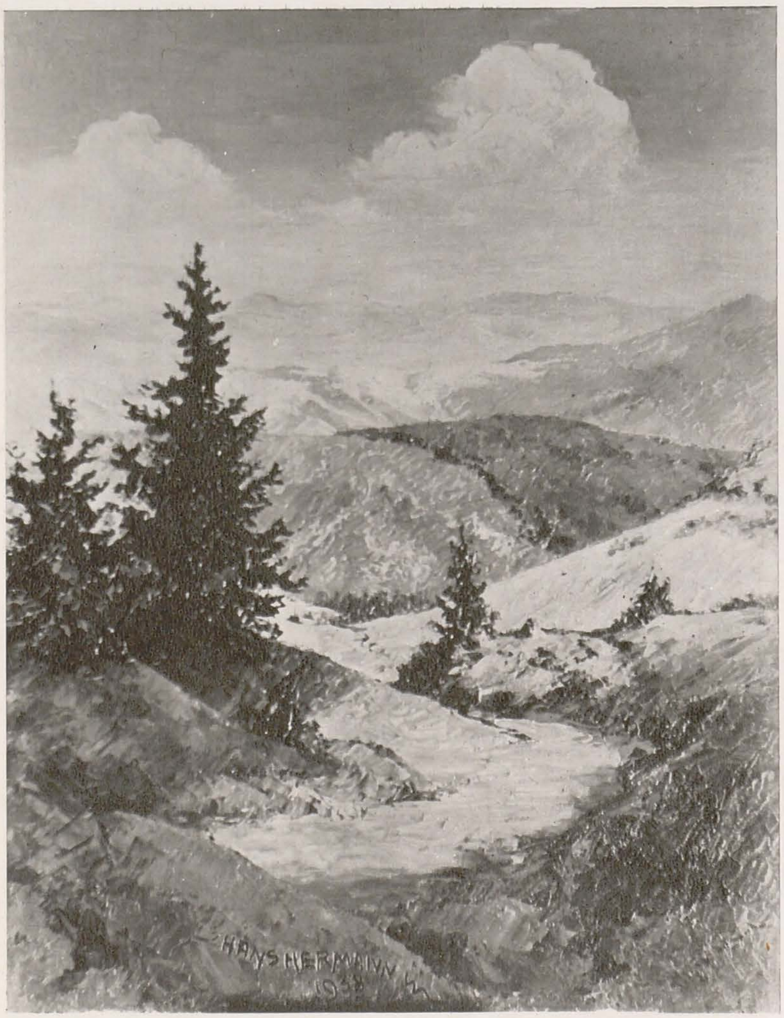


4—7



8

DIALOG CU HANS HERMANN



Artistul emerit Hans Hermann, decanul de vîrstă al U.A.P., se află în cel de al zecelea deceniu de viață, împlinind la 25 ianuarie 90 de ani. După 67 de ani de la prima sa expoziție (Mediaș, 1908), nonagenarul artist sibian continuă să lucreze cu aceeași scrupuloasă exactitate, cu același respect față de natură, așa cum se prezintă ea ochiului. Într-o recentă discuție, avută în atelierul său, ne mărturisea:

Am urmat mai întîi școala reală, la Brașov, orașul unde m-am născut. Primul meu dascăl a fost tatăl meu, Friederich Hermann, tîmplar de artă, sculptor și profesor de desen. Păstrez de asemenea o amintire deosebită profesorului Reidel Sandor. În 1903 am plecat la Budapesta, unde am studiat pînă în 1907. Din 1908 am predat desenul la Mediaș.

Pînă în 1914. Apoi v-ați continuat cariera didactică la Liceul Brukenthal din Sibiu, pînă în 1948. Dar care au fost, să spunem, influențele sau personalitățile pe care le considerați importante pentru formarea dv. ca artist? Se pare că la Brașov ați admirat pe Friederich Miess și pe Arthur Coulin, iar la Budapesta pe Kriesch și Nagy Sandor. Atunci, și acolo, Jugend-Stil-ul era dominant.

Într-adevăr, i-am apreciat pe acești artiști, dar nu cred că au avut o influență deosebită asupra mea, nici atunci, nici mai tîrziu. De asemenea, nu m-am încadrat în nici unul din curentele vremii.

Erau, totuși, anii de înflorire a unora dintre cele mai importante curente ale artei secolului nostru. . .

Nu am ignorat nimic din ceea ce se petrecea. Am cunoscut acele curente moderne, dar nu le-am apreciat nici atunci, nici astăzi. Pentru mine, curentele moderniste sînt niște fundături, ele nu duc și nu au dus nicăieri. Arta abstractă este doar un joc decorativ, cu linii, forme și culori. Arta abstractă poate fi frumoasă, dar numai așa cum poate fi frumoasă o decorație, nu mai mult.

Pictura dv. este un argument în ceea ce privește sinceritatea atitudinii pe care o aveți față de arta modernă, de curentele contemporane. Care este, totuși, opinia dv. asupra proceselor creației în general, asupra modalităților lor expresive, în ce privește raportul cu natura în special?

După părerea mea, baza picturii este un eveniment vizual. Dacă artistul pleacă de aici, eliminînd, dînd afară și adăugînd de la el, obținem trei posibilități, al căror raport caracterizează un anume tip de artă: a păstra cît mai mult din elementul vizual, a selecta, a adăuga din experiența proprie. A păstra cît mai mult este realism, înseamnă a fi mai aproape de natură; este ceea ce am dorit eu să fac. Dar natura este haotică, conține mult hazard, de aceea este necesară umanizarea ei, pentru a o ordona.

Ceea ce poate face și arta abstractă, raportînd-o la vizualul brut. . .

Sentimentele neplăcute nu pot fi eliminate de către abstracționiști. Plecînd doar de la conținutul propriu, nu ai nici ce adăuga, nici ce selecta.

Cum apreciați atunci pe un Teutsch?

Am fost prieten cu Mattis Teutsch, L-am vizitat adesea, dar niciodată nu mi-a arătat vreo pînză abstractă de a sa, ci numai lucrări figurative. Celelalte le-am descoperit doar relativ recent, în expoziții.

În ce măsură considerați că arta modernă satisface exigențele publicului? Știu că uneori stați în expoziții, pentru a discuta cu vizitatorii, sondîndu-le într-un fel opinia.

Am stat, într-adevăr, în expoziții, urmărind reacția publicului. Și pot afirma că la cele de artă abstractă el părăsește repede expoziția. Cam 90% din vizitatori nu se uită la astfel de tablouri, fapt ce se poate oricînd verifica. Este o dovadă a ceea ce afirmam înainte.

Imediat după primul război mondial ați început să expuneți alături de artiștii din țară. Ne puteți numi cîțiva dintre cei pe care i-ați apreciat mai mult?

Szabo Bela, exemplu de artist bazat pe o solidă tradiție și pe o excelentă tehnică, Corneliu Baba, care m-a și vizitat, Kanisius.

Ce membru al Filialei Sibiu a U.A.P., participînd adesea la expoziții colective, cunoscîndu-le pe cele ale altor artiști sibieni, credeți că există un numitor comun, să zicem, înrudiri ce ar putea sugera existența unei anume specificități?

Nu există, după părerea mea, asemenea înrudiri, nu se poate găsi nimic comun în varietatea orientărilor existente.

Hans Hermann, sînteți cunoscut în egală măsură ca gravor și ca pictor. Ce loc are în creația dv. gravura?

Am început să execut gravuri de peste 70 de ani. La început, din lipsa unei prese, pe care am obținut-o doar în 1910, la Viena, multiplicam după mulajul în ghips al plăcii. Apoi, multă vreme, aveam una din cele două prese din țară, cealaltă fiind la Muzeul Aman. Am executat peste 250 de gravuri — în acvaforte, cu acul, cu dălțița, în mezzotinta. În orele libere din timpul zilei pictam, seara gravam, iar noaptea tipăream.

Care credeți că este situația actuală a gravurii, date fiind noile tehnici și concepțiile diferite despre rolul ei?

Am lucrat în toate tehnicile, și pot să vă spun că puțini au lucrat și lucrează serios, în detaliu. Această datorită tehnicilor recente, rapide. Cred că această situație este caracteristică pe plan mondial, nu numai la noi.

Hans Hermann este un om echilibrat, pentru care arta și viața prezintă o unitate completă. Așa se explică și lipsa, în opera sa, a vreunei modificări importante în decursul timpului, între un autoportret din jurul lui 1910 și unul din anii '60 diferența o constituie aproape numai vîrsta subiectului, modalitățile de rezolvare plastică rămînînd aproape similare.

Peisajele, gen preferat, au aceleași subiecte, aceeași construcție solidă, pe scheme compoziționale clasice, poate doar culoarea a devenit mai surdinizată. Aceasta ca o urmare a faptului că și concepția sa estetică a rămas neschimbată. Același realism, într-un sens pur vizual, care interzice orice imixtiune a subiectivității artistului, cel puțin în măsura în care ea nu este « obiectivată », ordonată, « naturalizată » deci. Alegerea subiectelor, însă, coloritul, aproape întotdeauna cald, fac să nu apară senzația de uscăciune la care ne-am putea aștepta, dar este tot atît de adevărat că atît numărul acestor subiecte, cît și posibilitățile compoziționale sînt oarecum limitate.

Interviu de MIHAI RADU

https://biblioteca-digitala.ro

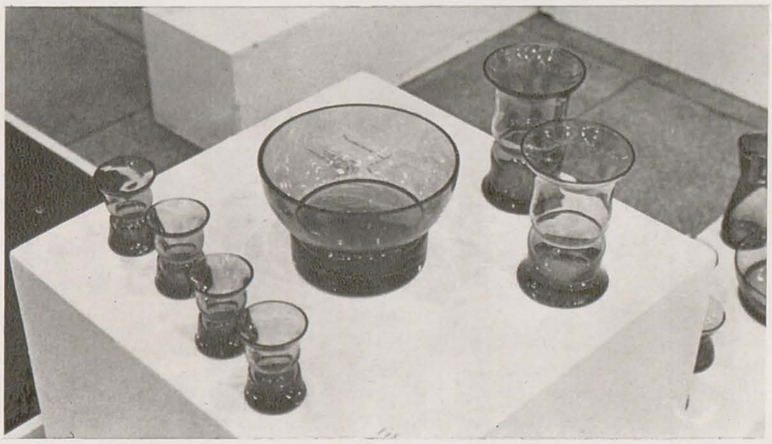
cronica

« AUSTRIAGRAPH »

DALLES
DECEMBRIE 74

DESIGN

DALLES
NOIEMBRIE —
DECEMBRIE 74



cronica

cronica

ARTIȘTI PLASTICI DIN IAȘI

DALLES
IANUARIE — FEBRUARIE 75

cronica

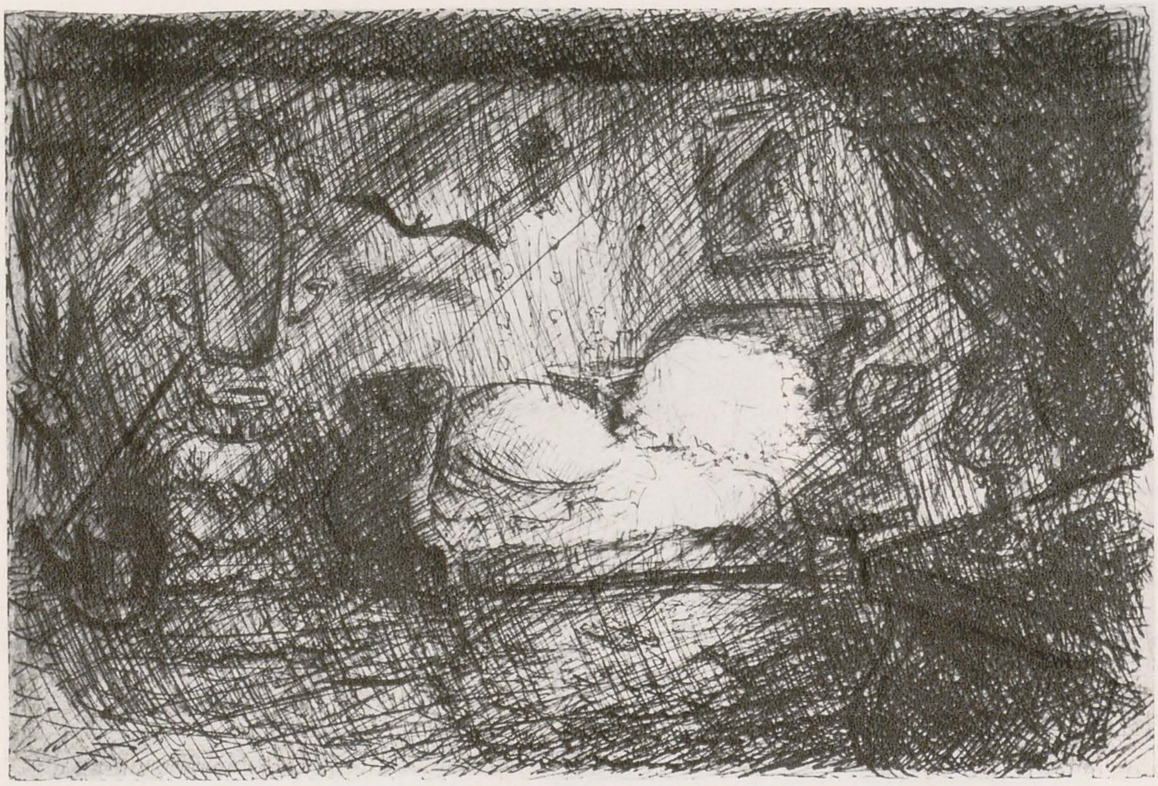
MICAELA ELEUTHERIADE

ORIZONT
NOIEMBRIE — DECEMBRIE 74

cronica

https://biblioteca-digitala.ro

«AUSTRIAGRAPH»



KUBIN ALFRED: Patul

HRDLICKA ALFRED: Portretul unui domn îngrijit

În titlul acestei expoziţii, o intenţie îşi face loc: ea încearcă prin contrasare, prescurtînd termenii şi unindu-i, să provoace istoria, să o dezvăluie. Claus Pack, autorul selecţiei de desene, o mărturiseşte explicit în prefaţa catalogului. Şi de ce o asemenea tentativă? Pentru că istoria concretă în multe din desenele expuse sună, ca un gong redutabil, la simpla atingere; istoria vie, *petrecută*, se regăseşte în însăşi geneza faptului artistic, mai mult chiar decît în desfăşurarea discursului. Este istoria imperiului habsburgic reactualizată, o istorie care trebuie trecută printre cauzele esenţiale ale secolului XX, şi pe care o găsim exprimată în semnele stagnării, ale nedeterminării. O melodie letargică străbate această « grandioasă statică », cum scria Franz Werfel, ţesînd urzeala unei culturi ale cărei teme fundamentale se nasc din disoluţie, din confruntarea cu natura omului însingurat, din spaima în faţa glasurilor profetice. Acolo unde « disoluţia atinsese nivelul integrităţii » s-au dezvoltat paradoxal teme esenţiale ale culturii moderne: psihanaliza, monologul interior, neopozitivismul, muzica atonală, Freud, Musil, Wittgenstein, Schönberg.

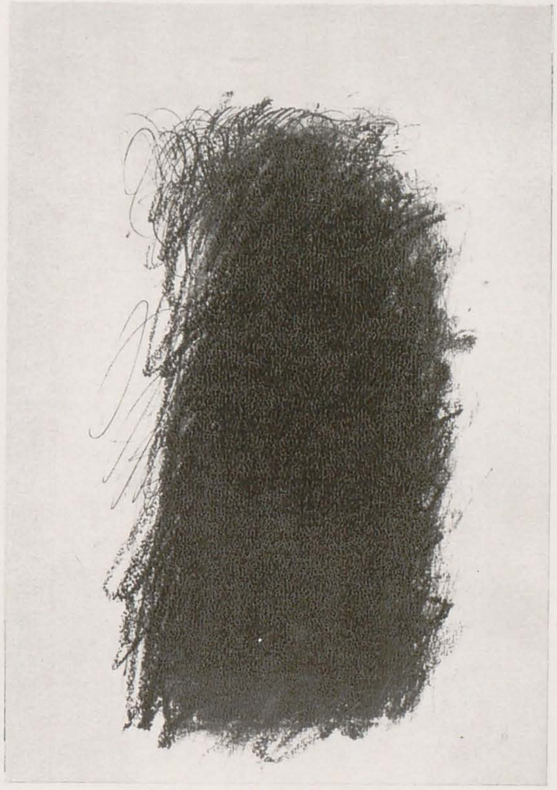
Austria, « insuportabilul centru al Europei » din timpul Imperiului, este pe harta Europei după primul război altceva: dar nu se foloseşte ea de aceeaşi oglindă pentru a reda experienţa unei vieţuiri seculare? Cum dezvăluie această expoziţie de desene istoria şi în ce măsură? Printr-o succesiune în primul rînd, plecînd de la Klimt, Schiele şi ajungînd la generaţii contemporane, ilustrînd istoricul conflictului cultural care determină arta (ca exemplu, confruntarea între revizuirea lumii prin artă, la Kokoschka, a cărui operă respinge influenţa modurilor artei moderne şi Boeckl care, sedus de ele, le acceptă). Dar în această sumară paralelă, ceea ce se vrea reliefată nu este flexibilitatea sau toleranţa faţă de un mod de reprezentare plastică, ci înţelegerea lui ca responsabilitate artistică. În prefaţă, istoria este acuzată de rămînerea « în afara disputelor vehemente ale artei moderne ». Dar această izolare, însemnînd nu stagnare biologică, ci obligaţii de racordare la alte resurse, generează fenomene care altfel n-ar avea explicaţie: originalitatea unor personalităţi care nu pot fi ataşate unor curente, şcoala realismului fantastic, sau chiar unele mai recente, de care expoziţia nu dă indicaţii, aşa cum e Teatrul vienez al cruzimii, cuprin-

https://biblioteca-digitala.ro

DALLES DECEMBRIE 74

zînd artiști ai acțiunilor violente, atroce, Schwarzkogler, Nitsch, Brus, Arnulf Rainer, doar ultimul inclus în această selecție. Aceste fenomene par să definească sunetul autentic al vocației artistului austriac: constrîns de istorie să rămînă în fața propriei realități din care să deșire propria definiție artistică. Aș numi cîteva exemple: Kubin, Herzmanovsky-Orlando, Kolig, Hoflehner, Avramidis, Hundertwasser, Hrdlicka, Rainer, șir care desigur nu epuizează problematica desenului ca atare (din acest punct de vedere o altă enumerare de nume ar fi fost posibilă). La acești artiști rămîn nealterate obsesiile « temelor fundamentale » și printr-un oarecare efort de analiză am putea despărți firele care alcătuiesc urzeala unei culturi specifice.

Una din acestea înfășoară spațiul reprezentării umane: este omul și condiția lui determinată de vîrtejul valorilor mișcătoare, omul constrîns să-și asigure un loc precar dar stabil, opunînd degradării propria sa forță fizică. Să observăm cum în desenele lui Kubin hașurarea nu e o notație spațială, nu e o dispunere a valorilor de lumină/umbră, ci însăși indicația absenței, a spațiului gol în care drama e posibilă, un spațiu în care tăcerea mocnește ca o presimțire. Hașura acestor desene prefigurează imensul și adîncul spațiu negru al gravurilor sale, o foaie neagră nestrăpunsă de privire decît în cîteva locuri, acolo unde apar semnele « celeilalte fețe » (« Cealaltă față » este titlul romanului lui Kubin, apărut în 1909). Un spațiu în care singura certitudine este implacabila măcinare a materiei și singura metaforă posibilă, omul încercînd zadarnic să-și acopere goliciunea cu hainele intrate și ele în descompunere. În felul acesta cortegiul măștilor din desenul lui Herzmanovsky-Orlando are un sens: ele exprimă, figurat, ceea ce autorul trăia — că singurul fel de solidaritate umană este carnavalul, mitul în deriziune. Ca și la Kubin, la Herzmanovsky-Orlando (autorul unui roman al cărui titlu este semnificativ « Jocul de măști al geniilor », elaborat între 1921—1931) literatura constituie o posibilitate în plus de dezvăluire a temei, desenele explicitînd-o. Să privim însă desenele lui Kolig, care sînt studii de nud. Dar și în acestea constatăm că nu e vorba de o metodologie a practicii anatomice. Corpul este reperat, este tatonat, în primul rînd pentru realitatea lui fizică, ca semn primordial al umanității; dar dacă răspunsul la această primă

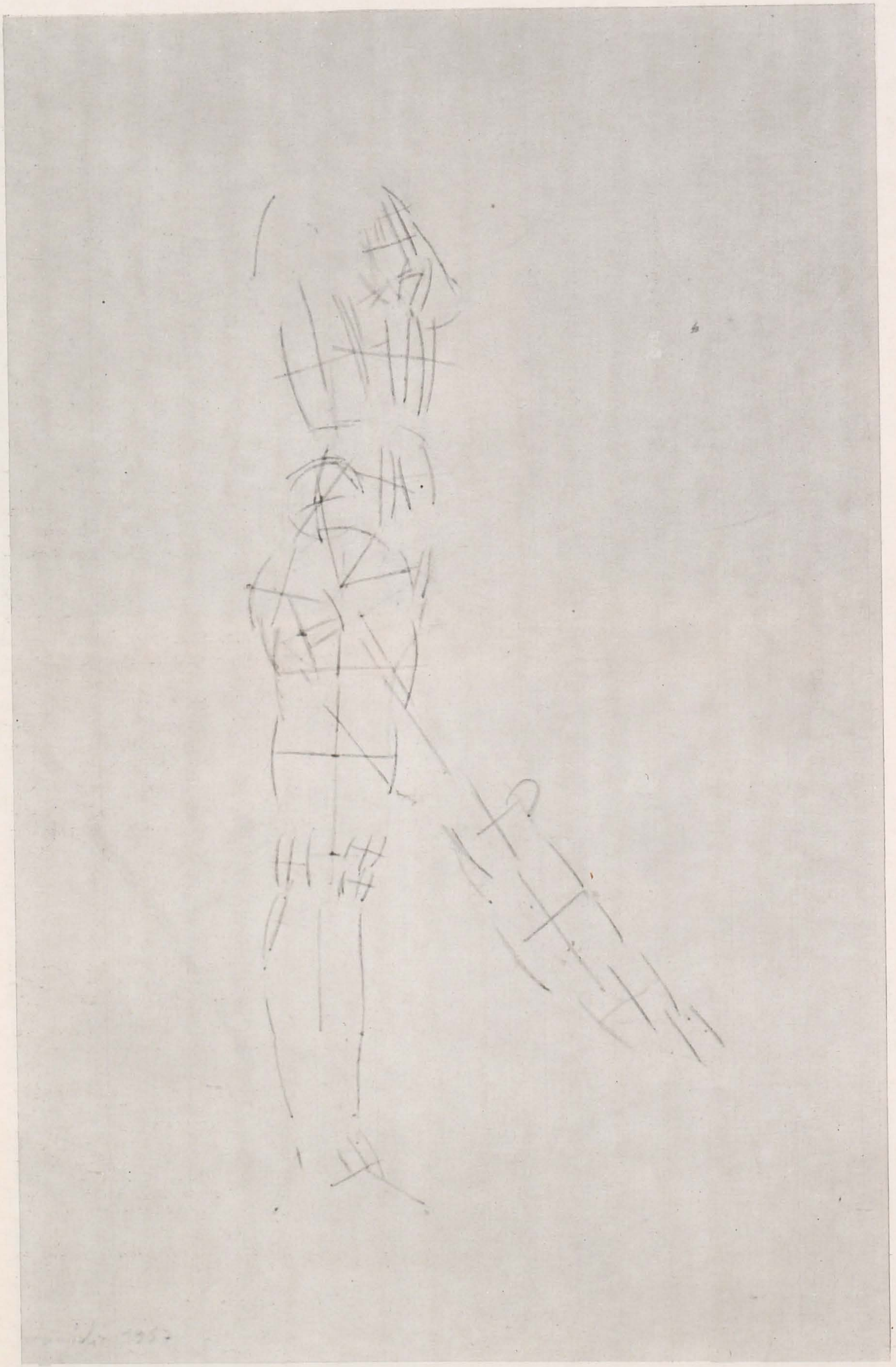


RAINER ARNULF: Femeia peste 30 de ani

HUNDERTWASSER FRITZ: Ultima picătură

HOFLEHNER RUDOLF: Figurație

https://biblioteca-digitala.ro



întrebare adresată corpului este fără echivoc, « o stațiune » în raccourci ne arată corpul contorsionat într-o atitudine de supliciu. Nu este vorba de o înfrîngere, ci de exprimarea dificultății de a susține raporturi neechivoce cu lumea. Între acest desen datat 1924 și cel intitulat *Nud șezînd*, autor Pilhofer Josef, se interpune o generație (autorul născut în 1921). Dar nu deosebirea mijloacelor tehnice de desen este cea care contează, ci surplusul de experiență, de confruntare cu istoria umană. În desenul lui Pilhofer supliciul a rămas singurul indiciu al vieții, singura ei concluzie valabilă. De aici pînă la sinucigașul gest artistic al lui Schwarzkogler e doar o diferență de miză personală pusă în joc. Dar nu cu o asemenea atitudine limită trebuie confruntată, ci cu un desen conținut în această expoziție, intitulat « Femeia după 30 de ani » de Arnulf Rainer. Este un desen liber, părînd spontan, care izvorăște dintr-un consum nevrotic, și care leagă mîna nu de imaginea mentală, ci de energia care o distruge. Ar putea fi inclus printre desenele expresionismului abstract. Dar, dincolo de aparență, este mai degrabă o parodie a acestuia, o parodie a misticii creată în jurul gestului, dar o parodie rudimentară ca un cuvînt obscen rostit cu glas tare. Farsa este declarată aici o altă față a supliciului. (A se vedea seria de fotografii ale aceluiași artist, intitulate « Farse ale feței ».)

Cele două studii de nud ale sculptorului Avramidis dau un alt răspuns: valorilor instabile, mișcătoare, li se opune însăși încremenirea umană. Constructor de androizi, Avramidis reia din studiul corpului protuberanțele, reperele anatomice devenind reperele unor arbori impasibili și tăcuți. Tăcerea nu mai e acum o alternativă, ci unicul mediu rămas prin care trece amintirea împotrivirii umane. În acest punct se termină dezvoltarea unei teme, printre altele, care răsună în arta austriacă. Aceasta înseamnă că unele obsesii au încă vigoare, că un răspuns nu stinge de la sine întrebarea, și că între un Kubin și un Hundertwasser diferența e doar de mijloace și de plasament istoric.

IULIAN MEREUȚĂ

6. AVRAMIDIS JOANNIS: Studiu de nud

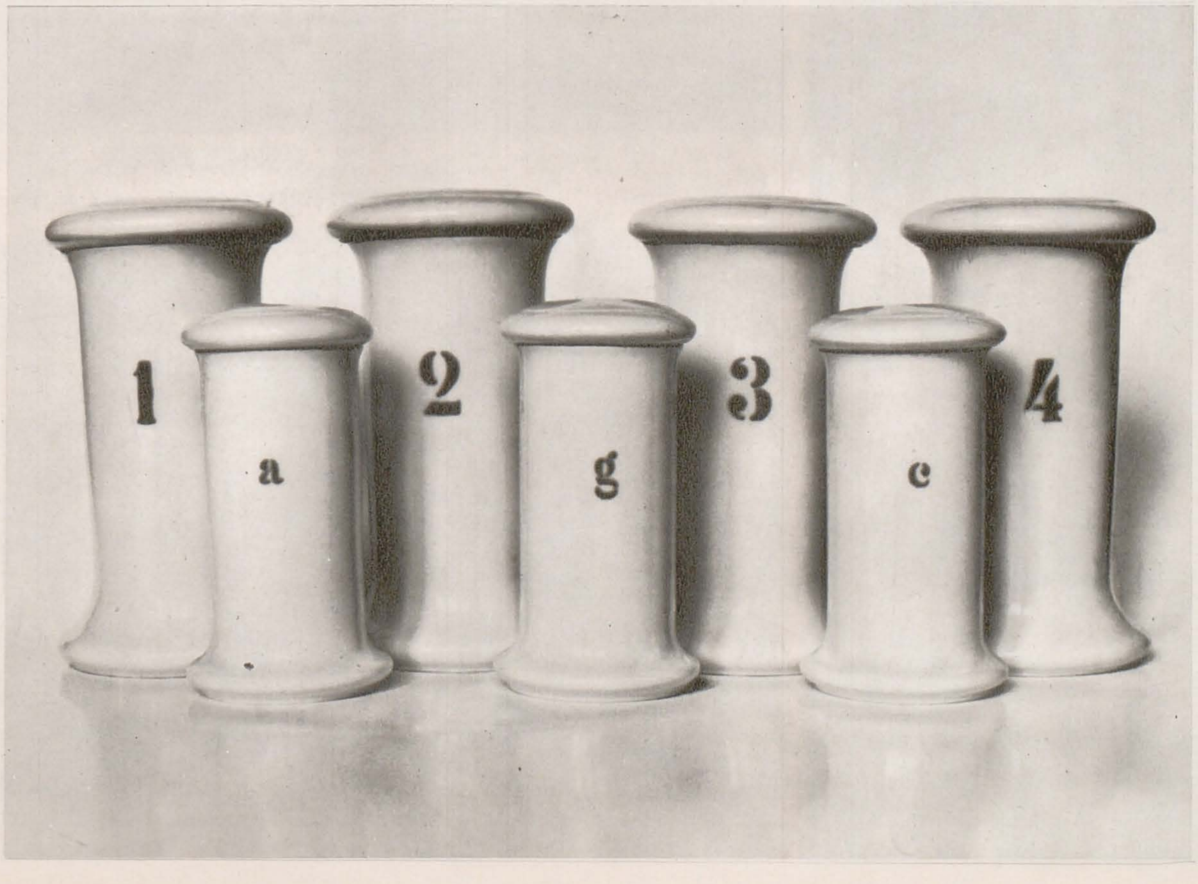
https://biblioteca-digitala.ro

DESIGN

DALLES NOIEMBRIE — DECEMBRIE 74

MIRCEA SPĂTARU: Doze de bucătărie

IOANA ȘETRAN: Doze de bucătărie



Centrala industriei sticlei și ceramicii fine a organizat, în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici, o expoziție ce cuprinde o selecție din producția simpozioanelor naționale de creație industrială din anul 1974. Acestea au avut loc la Întreprinderea de porțelan Iris din *Cluj-Napoca*, la Întreprinderea de sticlărie și faianță *Sighișoara* și la Întreprinderea de sticlărie Prahova — secția « Perla » *Buzău*. La simpozioane — cel de la Sighișoara se află la a treia ediție, cel de la Buzău la prima — au participat 35 de artiști, unii dintre ei, membri ai uniunii, alții lucrînd în cadrul serviciilor de creație din industrie. Pe lîngă serviciile din porțelan, faianță, sticlă, destinate serierii — scurte sau industriale — sînt și unele exponate « de autor » care nu par a fi destinate industrializării, ci numai realizate în industrie. Cum aflăm din chestionarul adresat publicului, producțiile ce vor întruni sufragiile acestuia vor intra în magazine în cursul anului 1975.

O serie de realizări notabile nu modifică însă esențial nivelul general al expoziției, în care, la polul opus, pot fi întîlnite chiar și cochetări cu prostul gust. Creația industrială ar trebui să înceapă prin reproiectarea muncii de proiectare, pentru a atinge promovarea calității estetice. M. D.

Au participat:

CLUJ-NAPOCA. ANA AILINCĂI, MIHAI CHIRA, WILHELM FABINI, EREMIA HNAT, IACOBOVICI MARTA, EMILIAN JIBOTEAN, MARTON IOSIF, FLORENTINA MIHAI, EUGEN SABĂU, MIRCEA SPĂTARU, IOANA ȘETRAN.

SIGHIȘOARA. ILIE BELDEAN, TEREZA PANELLI BUBĂ, VICTOR CRISTEA, MARIA DOSTEȘEANU, FEKETE ARPAD, ALEXANDRA GHEORGHE, MIHAELA ISTRATE, OTTO KUDELASZ, LUCIA TEODORESCU MAFTEI, RODICA MAZILESCU, DAVID OLTEANU, EUGENIA MANEA PASIMA.

BUZĂU. ACZ ZOLTAN, ZOE BĂICOIANU, DAN BĂNCILĂ, BOKO LASZLO, OVIDIU BUBĂ, KOTIZIS NAGY MARGIT, ANCA MACOVEI, FLORIN MENZOPOL, LEON MOCANU, VLAD MUNTEANU-RÂMNIC, DIONISIE POPA, ADOLF SZURA.

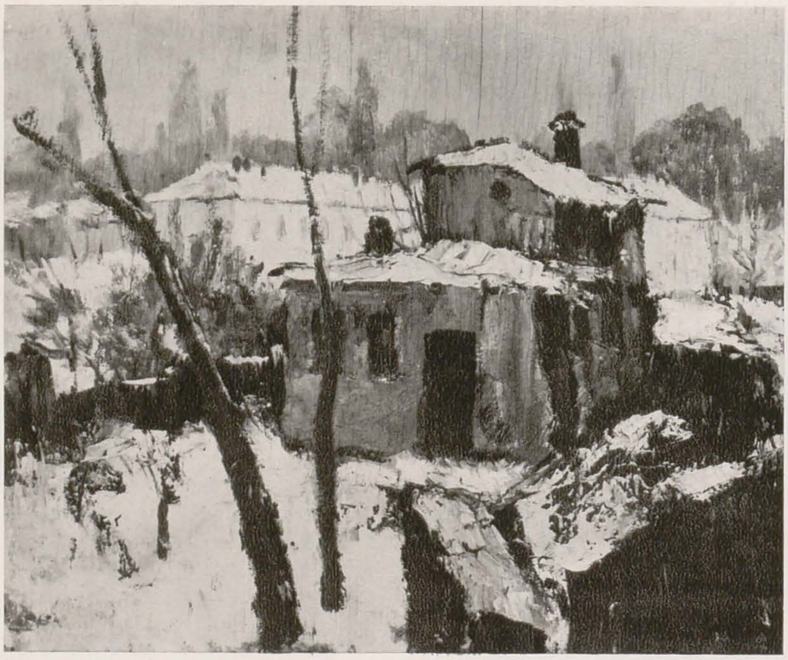
https://biblioteca-digitala.ro

ARTIȘTI PLASTICI DIN IAȘI

DALLES

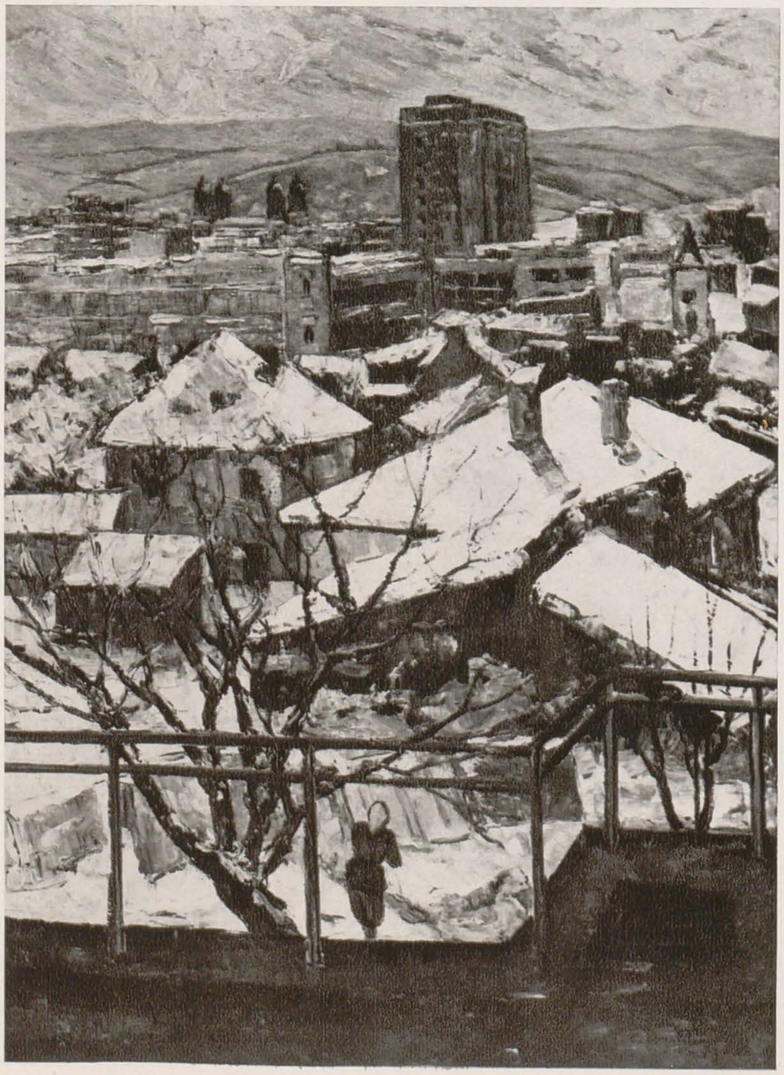
IANUARIE — FEBRUARIE 75

După șase ani în care publicul bucureștean de artă nu i-a mai văzut decît parțial, unul cîte unul, în expoziții personale sau de grup mic, artiștii pictori, sculptori și graficieni ai Iașilor, 34 la număr, se prezintă la Dalles din nou, într-o colectivă de ținută, la care contribuie talente datorate tuturor generațiilor. Antologică într-o măsură, expoziția demonstrează, pentru cea mai mare parte din expozanți, atît drumul parcurs cît și punctul



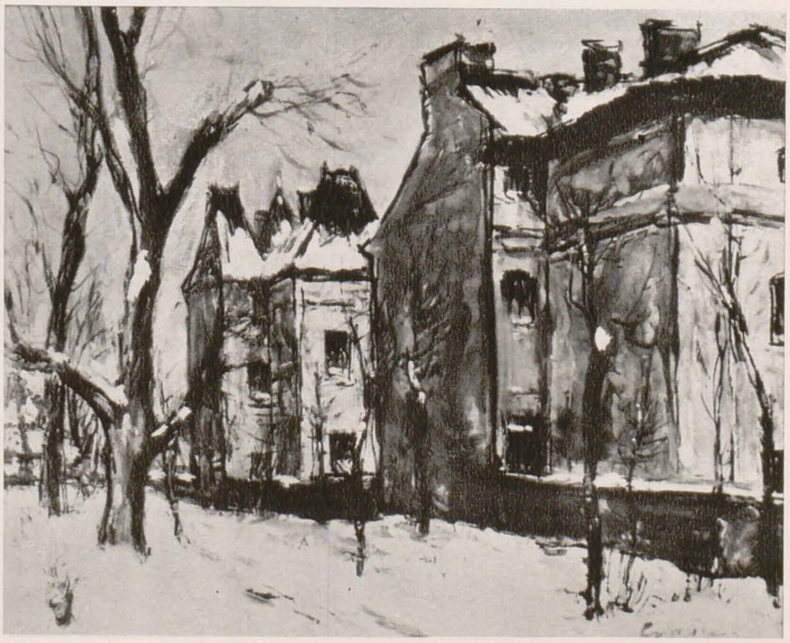
MIHAI CĂMĂRUȚ: *Periferie ieșeană*

COSTACHE AGAFIȚEI: *Iarna la Iași*



CORNELIU IONESCU: *Nocturnă*

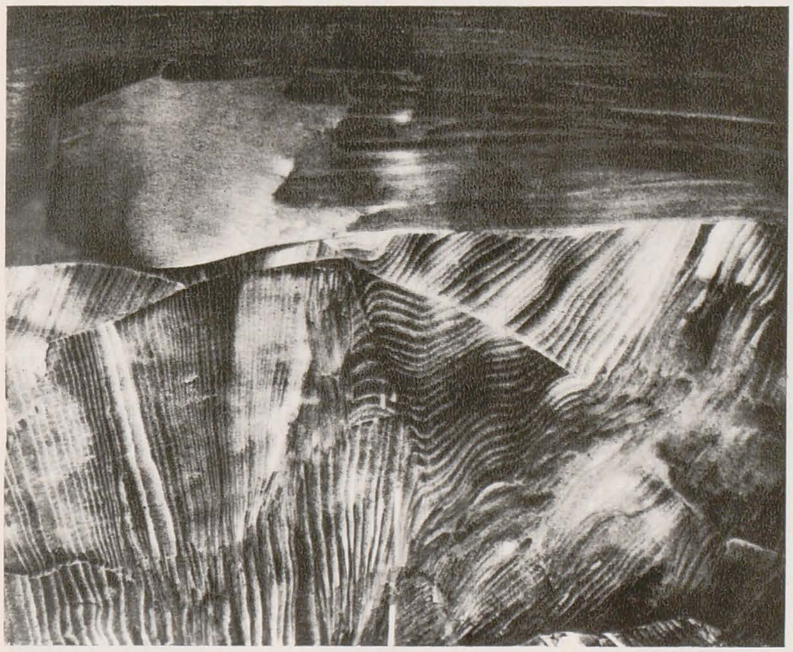
VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU: *Peisaj de iarnă*



https://biblioteca-digitala.ro

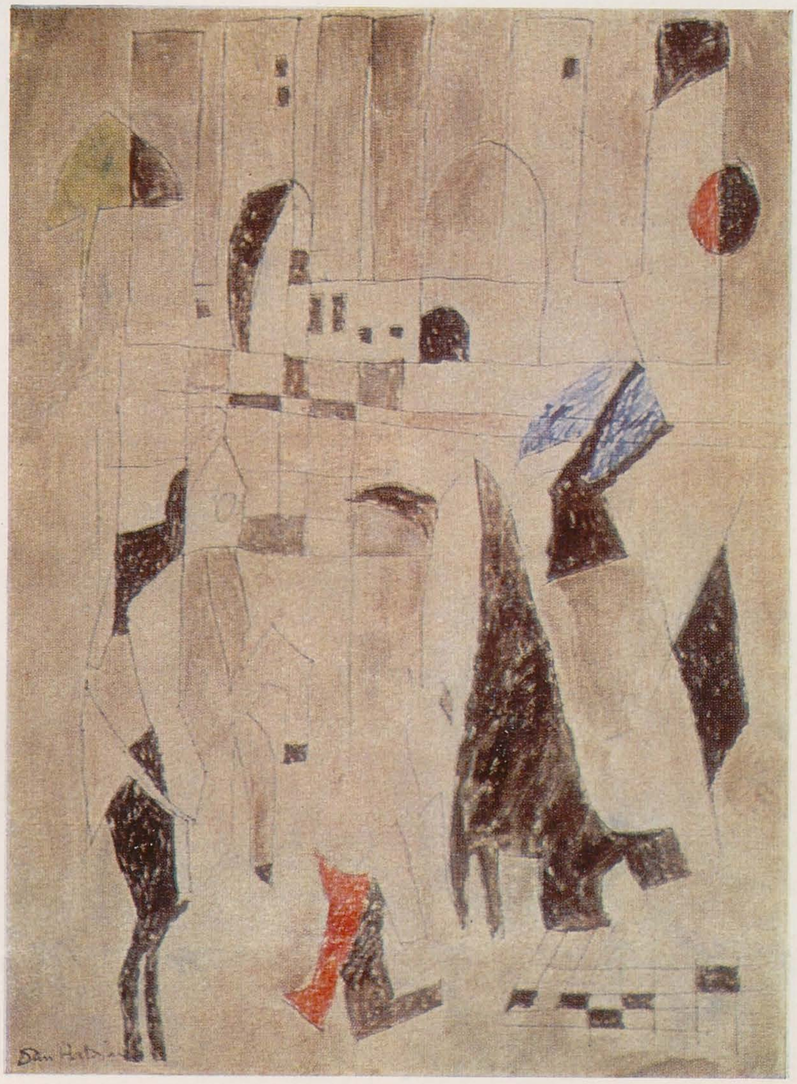
ultim al evoluției lor, lăsînd vizitatorului putința de a face comparațiile de rigoare și de a-și trage concluziile. Într-un centru artistic de o atît de autoritară tradiție, cum este cea ieșeană, primejdia putea fi a stagnării stilistice, a încadrării obediente în formulele unui trecut prestigios, a lipsei de inițiativă personală și a automulțumirii artiștilor cu o situație de epigoni. Idolatrizarea, pe plan local, a unor mentori ca N. N. Tonitza și Ștefan Dimitrescu, amintirea vie și capabilă să înduioșeze, dată fiind sentimentalitatea moldovenească proverbială, a unor pitorești figuri dintr-un trecut încă proaspăt în mintea generațiilor mature, cum ar fi Octav Băncilă pentru unii (C. Agafiței i-a fost elevul preferat) sau Gheorghe Popovici pentru alții, ori Cosmovici chiar, profesori cu toții la bătrîna Academie de Belle-Arte a Moldovei — se dovedesc însă doar de ordinul pioșeniei, firești față de un trecut unanim prețuit. Ele n-au împiedicat « școala ieșeană » să evolueze, cum se vede, chiar dacă legătura cu această tradiție impunătoare sare în ochi. Muzeografia expoziției actuale pare să fi și dorit acest efect, ținînd seamă că prima sală, cea rectangulară, a Dallesului, debutează cu peisajele bine construite și suculent nutrite de o pastă pusă cu temperament, după exigențele unei fizioplastii de bună calitate, ale lui *Costache Agafiței* (meșter născut în 1909, care a debutat acum 45 de ani), și ale lui *Victor Mihăilescu-Craiu* (n. 1908, expune din 1934), ce duc mai departe o peisagistică de valențe lirice luchianești, cu care moment din istoria artei românești opera lor întreagă se corelează. Aceleași ar fi și opțiunile lui *Alexandru Popovici*, în naturile moarte ale căruia, palidă, pîlpîie o flăcăruie ruptă din sorii majori ai constelației primelor decenii ale veacului nostru, dar și ale excelentului acuarelist *Ștefan Hotnog* (n. 1920, expozant din 1944), care și-a desăvîrșit formația în anii imediat următori celui de al doilea război mondial, la Praga. Un loc aparte ocupă în școala ieșeană *Eugen Ștefan Boușcă* (n. 1914, expozant în perioada interbelică), căutător de drumuri mai proprii, în făgașele unui decorativ impregnat de valențele spiritului expresionist, ce-i este întrucîtva congenital.

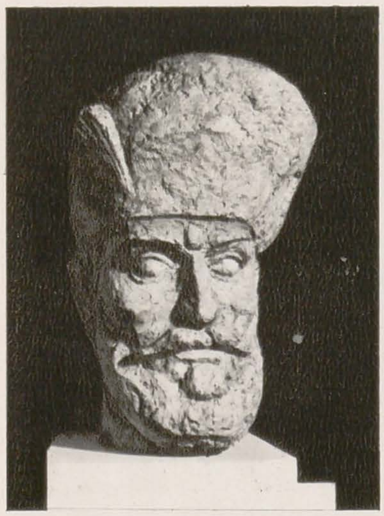
LIVIU SUHAR: *Carnaval*



CONSTANTIN RADINSCHI: *Seară la Cotnari*

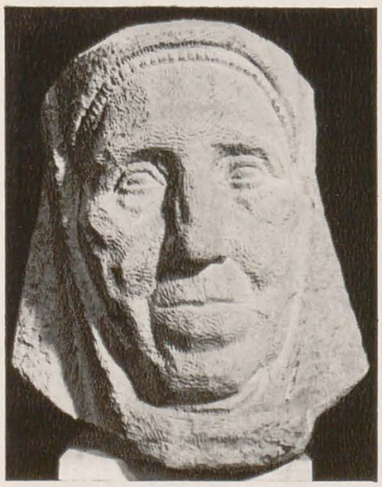
DAN HATMANU: *Piața Unirii*





ION BUZDUGAN: *Mihai Viteazul*

EFTIMIE BÂRLEANU: *Sămînța*
VASILE CONDURACHE: *Mama*



Boușcă oscilează între ilustrativul didactic (« Ștefan cel Mare ») și invenția imagistică vie (« Ritmuri străbune »), care transpune grafic și pictural o muzică și un tempo lăuntric, identificate aici, în intenție, cu ale sufletului național.

Însă ceea ce domină la Eugen Boușcă este respectul tradiției. Tot într-o formulă tradițională consecventă ni se prezintă peisajele Iașilor, vechi și noi, cu cartierele de beton luînd locul celor semirustice, aduse în expoziție de *Mihai Cămăruț* (n. 1904, debut 1932), unul dintre liricii slujiți de obicei de tehnica acuarelei, stăpînită cu brio, dar căruia i se potrivesc mai bine, ca simboluri ale vieții sale afective, priveliștile de ulițe tîrgovețe ale idealului peisagistic tipic pentru un romantism passeist, și desfășurările de orizonturi campestre spre care tinde, încă, mai tînărul *Adrian Podoleanu* (n. 1928, debut 1957). O « Iarnă ieșeană » a acestuia, sau un « Sat moldovenesc », ilustrează pe deplin dotația artistului pentru peisagistica bazată pe intropatizarea unui spațiu nativ — leagăn infantil al sensibilității. Podoleanu își căptușește însă sentimentalismul dulce, moldovenesc, cu o notă de autoironie și de umor, cauter pe-ici—pe-colo, mai ales cînd sarcasmul, pe care și-l interzice, ca pe o trăsătură caracterologică negativă, se deghizează în glumă (« Brigada peștelui de aur » — o compoziție cu portretele benign șarjate ale întregii filiale ieșene a Uniunii Artiștilor Plastici). Mijloacele lui Podoleanu rămîn, și în compoziție, cele ale unei viziuni tridimensionale clasice, tipul de volumetrie realizat în spațiile virtuale pe care le forjează dincolo de planul pînzei persistînd în modalitățile academiste. Numai sentimentul face un salt în afara obișnuinței plate. Un alt membru al aceleiași generații, *Vasile Istrate*, (n. 1928, debutant în 1965), manifestă aceleași aporii. « Ctitoria Sfîntului Sava » este, ca și celelalte două peisaje ale lui Istrati, o dovadă de oscilație a artistului între tiparele unei picturi a sensibilității postimpresioniste, pe de o parte, și nevoia de construcție pe de alta, manifestată într-o mai mare uscăciune a formelor și o tehnică a sacrificării amănuntelor văzute, cu rădăcini într-un ambiguu modernism de jumătate de drum, prea puțin rodnic. Ca și, de altfel, *Ion Neagoie*, dornic de disciplină și de canoanele noului, dar valorificînd încă îndeajuns didacticul spirit academist, chiar și după depășirea ingerințelor lui. La *Dimitrie Gavrilean*, tentația împăcării tradiției cu inovația se rezolvă la pragul dintre narativ și voința de stil. Gavrilean urmărește depășirea strictei imanențe a satului bucovinean, care l-a format, în favoarea încorporării în imagine a unor elemente de concepție cultă, adoptînd adică o estetică, rațional, moduri de compoziție similare cu sintaxa frescelor de la Humor, Voroneț, Suceava sau Vatra Moldoviței, văzute în copilărie zi de zi. Dacă în scenele lui de vînătoare regăsește paralel și o puritate boticelliană, în spiritul celor desprinse din lecțiile de istoria artei la Academie, în « Omagiu Voronețului », sau în « Obiceiuri de anul nou » Gavrilean pare să încerce a da corp plastic unei « cosmogonii românești », bazate

DAN COVĂTARU: *Noaptea*

https://biblioteca-digitala.ro

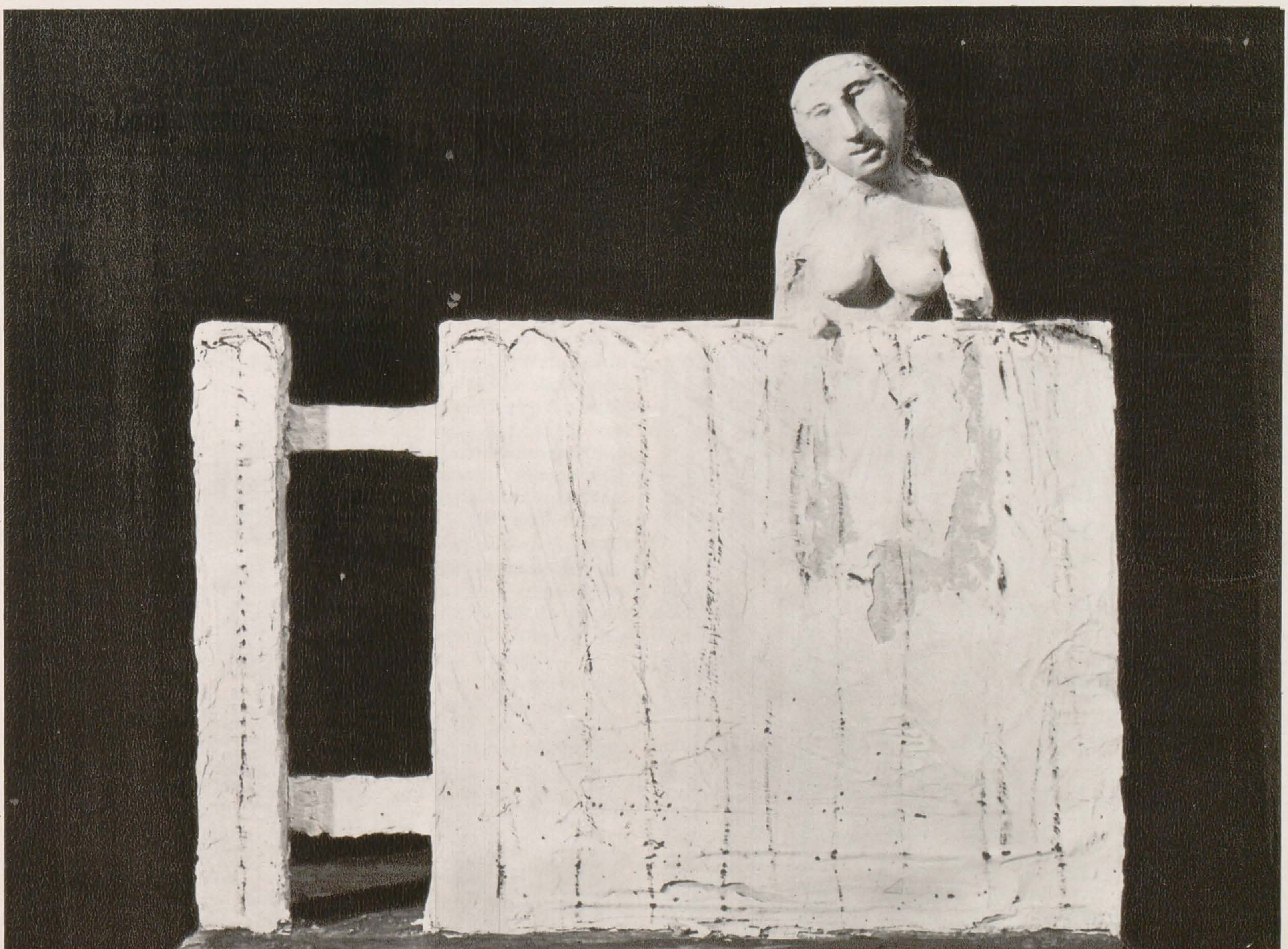
pe descifrarea miturilor poeziei populare, reintroduse apoi într-un sistem de cifru, vizual de astă dată, și personal, nu colectiv, dar descinzînd din evul mediu românesc. Depășirea miturilor colective se vede și la *Ioan Gînju* (n. 1942), ale cărui fantasme denotă o capacitate onirică, de forjare a unor modele de univers, diferite de real, cu mare substrat poetic. Din nefericire, compozițiile lui Gînju anunțate în catalog n-au fost expuse, cu excepția unui soi de portret colectiv, neobișnuit la el și aflat sub media sa firească de nivel.

Cu *Leonard Ghiță* (n. 1933) și cu *Gheorghe Maftei* (n. 1935), închinătorii drumului de aur al mijlocirii între tradiție și inovație, pe formula unui decorativism destul de exterior, bazat pe proiecția în plan tradițională a volumelor, dar cu un sacrificiu de amănunte în conturе, cu o « stilizare » care e departe de a fi încă sinteză nouă, ca și la *Maria Lazăr* (n. 1923), intrăm în problema raportului dintre aspirații și posibilități.

Viguros sintetic, *Nicolae Matyus* (n. 1938, debutant în 1961), aduce o notă de energetism, o mai decisă opțiune pentru tranșant, proprie structurilor voluntare. Un caz unic este *Liviu Suhar* (n. 1943), sucevean cu morbul acțiunii în sînge, care se rezolvă plastic prin narație sensibilă, nu prin construcție, o narație la limitele dintre real și fantastic, electric cromatizată însă, ca pentru a opta pentru al doilea termen al ecuației, și cu o mare autoritate a deciziei în desen, fără însă un substrat de grafism căutat ca atare. Grafician de vocație, *Ioan Petrovici*, din generația trecută de 60 de ani, caută picturalul cu mijloacele desenatorului totuși. Într-o sintaxă înnoită, el introduce o experiență vizuală tradițională, voința de stil fiindu-i mai curînd veleitate decît leac nevoii de expresie, pentru care alfabetul nimerit rămîne tot cel grafic.

Ceea ce apare în prim plan la *Dan Hatmanu* cel din trecut — nu cel din prima fază, care nu e reprezentat aici, ci cel al căutărilor expresioniste — este propensiunea pentru sarcasm și autoironie (« Pictori ieșeni contemporani »). Ciclul recent, intitulat « Iașul de ieri și de azi », este reprezentat printr-o suită de nouă

NECULAI PĂDURARU: Gardul



https://biblioteca-digitala.ro

VAL GHEORGHIU: *Duet*

FRANCISC BARTOK: *Metamorfoză 3*

opere, de o factură modernă, în care itinerariile acestui liric regăsesc drumul către puritatea infantilă a amintirilor, narate cu mijloacele fals-copilăreşti, ale naivului avizat, trecut prin jocul de-a cifrarea propus de Paul Klee. Viziunea proprie, jucăuşă, despre marile monumente de tip Trei Ierarhi, redusă la o schemă ornamentală ca în desenele cu creta de pe asfalt şi garduri, falsa cartografiere a « Cimitirului Eternitatea », cu gloriile artei şi literaturii moldovene grafiate ca într-un plan de ghid turistic, palatul Culturii redus la schema unui puzzle, toate mărturisesc închinarea ghiduşă, spiritul de şugubăţ Ariel, care converteşte în poznă inofensivă substratul grav al vieţii. Este ca şi cum, în preajma jumătăţii unui veac de viaţă, acest artist, prematur grav altădată, s-ar răscumpăra aderînd la un sens ludic al artei. . . care, în desenele sale, de o mare incisivitate a şarjei portretistice — neexpuse din nefericire aici, dar inegalate pînă azi la noi ca putere de pătrundere a unei psihologii de « om ilustru », demitizează cu benignitate, dar incisiv, poza cabotină a « vedetelor » şi idolilor tribali din bisericuţele artistice locale. Artist în căutarea sa, *Val Gheorghiu*, decantat de scoriile oricărui ilustrativism, de la o vreme foloseşte în sensul modern lecţia picturii murale bucovinene, din care preia ritmuri şi caligrame abstracte, scheme integrate în configuraţii ca de pictură informală.

Trecînd prin olteanul *Corneliu Ionescu*, pictor al unor universuri extraplanetare descoperite în vis, dar cu obsesia organizărilor spaţiale pe tipar de peisagii selenare — pictura ieşeană de azi face experienţa unui expresionism abstract de o foarte bună calitate în căutările de texturi materiale ale lui *Francisc Bartok*, unde, odată cu confuzia dintre opac şi fluid, ultima retranşare a raţionalismului în pata cromatică se livrează deplin aventurii expresionist-abstracte, fără însă a-i lua în serios limitele, ce obligă pe practicianul unei atari formule la un divorţ de sensurile vitalităţii, onest şi direct resimţite încă în tot ce face, de artistul moldovean prin elecţie (originar din Ardeal, cum îl arată şi numele). Cu adaosul unor căutări similare în tehnicile graficii, la *Constantin Radinschi*, care, în « Ritmuri » sau « Orga solară » se dovedeşte inventiv, arta filialei ieşene vădeşte parcurgerea unui mare evantai de posibilităţi — Aneta Covrig, Gheorghe Maftei cu cîte două lucrări, interesante fiecare, şi *Ecaterina Popp Petrovici*, aceasta din urmă cu şapte, în mare progres — tabloul graficii ieşene se completează. În sculptură, portretişti de talent ca *Ion Buzdugan*, preocupat deopotrivă de chipul geniului, în Bacovia, şi de figura istorică (Mihai Viteazul), *Vladimir Florea*, *Vasile Condurache* şi *Alexandrina Dimitriu*, cu toţii antamînd pe lîngă portret şi compoziţia, într-un fel compatibil cu programele de secondare a arhitecturii în noul urbanism, se regăsesc reuniţi laolaltă cu prolificul *Eftimie Bârleanu*, portretist de asemenea (Sadoveanu, Ibrăileanu, Creangă) şi mare îndrăgitor al lemnului în compoziţii ca « Imn », « Colind », « Sămînţa », vizibil pe urmele fazei ultime a lui Ion Irimescu, ca tendinţă stilistică, dar cu alt sentiment, mai frust, mai puţin cerebralizat şi mai « folklor ».

Dintre operele lui *Dan Covătaru* (născut 1944) cred că « Fructul », cu toate că întreg envoi-ul, de şase opere, era interesant, a reuşit să stîrnească mai mult apetenţa bucureştenilor, prin curiosul chip de a folosi perspectiva corală în basorelief, şi prin ingeniozitatea metaforei. Dar revelaţia cea mare a expoziţiei este un tînăr de 28 de ani, originar din Neamţ, cu o fizionomie între Hogaş şi Creangă (tineri), debutant în 1968: *Neculai Păduraru*, prezent cu opt opere, în care un sens al spaţialităţii, odată mai mult descinzînd la un moldovean din experienţa goticului, aici destul de la el acasă, se vădeşte integrat unei concepţii moderne care aminteşte naturismul lui D'Haese, al lui Cesare Baldacini şi al Germainei Richier, fantastică potenţare a aleatoriului organic, de o expresivitate cu totul ieşită din comun.

ION FRUNZETTI

https://biblioteca-digitala.ro

MICAELA ELEUTHERIADE

ORIZONT
NOIEMBRIE-DECEMBRIE 74

Westminster College, ulei

Acum, la 75 de ani, bogată de experienţa unei vieţi dedicate artei, Micaela Eleutheriade nu se sfieşte să fie mereu ea, deşi de fiecare dată un pic « alta », nu se sfieşte să desfăşoare în subtextul pînzelor sale mici, de o aleasă calitate decorativă (şi această trăsătură face parte din « grifa » artistei), o nedisimulată « joie de vivre ». Călătoria întreprinsă în ultimii doi ani în 13 ţări a constituit stimulul şi substanţa recentei sale expoziţii.

Din conturul precis al locurilor « bătute » au rămas doar cîteva, esenţiale, urme grafice. Dar în desenul sintetic, plin de cutezanţă, fragmentul apare încărcat de sugestia totului, de complexitatea şi parfumul realului. Notaţia este selectivă şi totuşi spontaneitatea, prospeţimea primei înregistrări stăruia încă. Aceste stenografii, aceste şarpante grafice capătă viaţă sub învelişul unui cromatism de austeră subtilitate, în care dominaţia teroaselor şi griurilor este subit înviorată de intervenţia unui verde englez, a unor roşuri sau rozuri deduse din siena arsă. Fundalul mohorît al casei pictate în terre d'ombre în « Westminster College » este luminat de dialogul vivace dintre verdele acid al pajiştei şi roşul-brun al frontului stradal.

Un talent special pentru « mise en page » amplifică seducţia acestor pline de alegreţe şi francheţe sinteze grafice şi cromatice. « Corrida » transmite clocotul pasional al Spaniei nu doar prin simbolismul coloritului (arena — ocru galben; capa toreadorului — roşu-cadmiu; banderilele — roz-ciclamen; taurul — terre d'ombre amestecat cu negru), ci şi printr-o dinamică punere în pagină, prin construcţia pe intersecţia a două oblici (mişcarea arenei care o continuă pe cea a toreadorului şi mişcarea inversă a taurului), construcţie ce dă o notă de « suspense » tensiunii momentului.

Perspectiva plonjantă, care ne-a încîntat şi altădată într-o seamă de pînze (să amintim doar « Canal la Delft »), îi oferă, uneori, dincolo de virtuţile abreviative ale unui procedeu pe care e stăpînă, plusul unor sensuri meditative adăugate peisajului, precum în « Gyrukastra » sau « Kruya » — ambele peisaje din Albania. Casele adunate ca pentru un asalt la poalele unei fortăreţe, sau culele-donjon din Kruya comunică, odată cu « specificul locului », şi ceva din destinul aspru, mereu « în apărare », al unui popor. Această privire în « interiorul » unui peisaj face ca picturile sale să treacă de pragul facil al pitorescului, să reţină ceva din sufletul secret al unei privelişti. Precum « Avila cea roz » (una din piesele cele mai rafinat cromatic) ne lasă să întrezărim spiritul torid şi totodată auster al Castiliei sau cum « Fîntîni la Napoli » împrăştie odată cu jeturile havuzurilor şi nonşalanţa italienească a vieţii.

Alteori pictoriţa strecoară un zîmbet plin de discretă maliţie în pînză. Şi atunci un « Restaurant la Babadag » (două personaje la o halbă de bere) se impregnează — nu ştiu prin ce metamorfoză — de o atmosferă foarte franţuzească, de foubourg parizian de la începuturile deceniului trei. Ca să ajungă la cea de-a 20 personală pe care o marchează această ultimă expoziţie, artista a parcurs nu doar 13 ţări ci o viaţă. Un răstimp în care au survenit revoluţii sociale şi estetice, în care peste omenire s-au abătut războaie. Bine înstăpînită în feuda artei sale, Micaela Eleutheriade îşi rămîne mereu credincioasă sieşi, neîncetînd să afirme cu cuceritoare, deconcertantă tinereţe şi simplitate: « Sînt destule lucruri neplăcute în viaţă, ca să mai fabricăm şi noi altele » (Renoir).

OLGA BUŞNEAG

https://biblioteca-digitala.ro

ARTA ÎN LUME

VENEȚIA ȘI BIZANȚUL

VENEȚIA, PALATUL DUCAL, IUNIE — SEPTEMBRIE 74

1. *Retablu* (Pala d'altare) ; pictură pe pînză ; începutul sec. XIV. Veneția, Institutul Elenic de studii bizantine și postbizantine.

2. *Împărăteasa Teodora* (după Delbrueck ; după Peirce-Tyler ar fi sf. Justina, patroana Veneției) marmură ; sec. VI (527). Milano, Castelul Sforza.

3. *Martiriul sf. Thoma Beckett* (detaliu) ; frescă ; sec. XIII (1260). Treviso, Muzeul diecezan.

4. *Diptic* oferit în 1394 bisericii S. Giovanni de către venețiana Nicoletta da Grioni, văduva cubicularului împăratului Ioan Cantacuzino, detronat în 1354 (detaliu) ; mozaic constantinopolitan paleolog ; sec. XIV. Florența, Muzeul « dell'Opera del Duomo ».

5. « *Ecclesia Romana* » (detaliu) ; mozaic ; sec. XIII (1240). Roma, Museo di Roma (Palazzo Braschi).

6. Pictor venețian necunoscut : *Crucificare și sfinți* ; pictură pe lemn ; sec. XIV—XV. Veneția, Chiesa di S. Marculoa (sacristia).

Inițiată cu mulți ani în urmă, expoziția « Veneția și Bizanțul » a ridicat probleme de o asemenea complexitate, încît realizarea ei n-a putut avea loc decît în vara 1974, solicitînd colaborarea competentă a cîtorva dintre cei mai pricepuți specialiști din domeniul artei venețiene și bizantine din Evul mediu. La imensele dificultăți de ordin selectiv și metodologic s-au adăugat și altele de ordin administrativ, prin refuzul unor instituții de a împrumuta unele piese aflate în patrimoniul lor, indispensabile pentru coerența prezentării, lucrări menite să puncteze momentele-cheie ale dialogului Veneția-Bizanț. Ne referim, în primul rînd, la exemplul faimos al tronului din fildeș sculptat al lui Maximian, din Muzeul arhiepiscopal din Ravenna, datînd din secolul lui Justinian, așadar cu mult înainte de constituirea (« in-formarea ») Veneției, important însă pentru « ambianța artei constantinopolitane, pentru felul cum a fost transportat în Italia — în acea zonă a Italiei din care Veneția își trage cultura sa figurativă [Ravenna] — în sfîrșit, pentru că aventurile ei sînt strîns legate de însăși cultura venețiană într-un moment de mare apropiere de Bizanț » [1].

O altă dificultate întîmpinată de organizatori a fost o prea strictă interpretare a restricțiilor privind expunerea manuscriselor, ceea ce a însemnat prezentarea lor nu în cadrul expoziției generale din apartamentul ducal al Palatului dogilor, ci în Salonul Sansovinian al Bibliotecii Naționale Marciene, de cealaltă parte a Piazzettei. Dacă aceasta a făcut ca discursul expozițional să fie mai puțin coerent, mai puțin « adunat », a proiectat în schimb acest eveniment cultural — unul dintre cele mai pline de substanță din ultimii ani — într-o perspectivă mai largă, permițînd vizitatorului să-și continue investigarea dincolo de spațiul — forțamente restrîns — al expoziției propriu-zise. Aceasta cu atît mai mult cu cît expoziția a fost gîndită, încă de la început, după o formulă nouă, nu ca o « monografie vizualizată » (« in den visuellen Bereich umgesetzten Monographien »), ci în contextul general al orașului, mai ales al acelei părți ce constituie imaginea încă vie a Evului mediu « bizantin » al Veneției : basilica S. Marco (inclusiv muzeul și magnificul său tezaur), noul muzeu de la Chiostro di S. Apollonia, Muzeul Institutului elenic de studii bizantine, din apropiere, sau monumente din insulele apropiate, Murano și Torcello.

Expoziția « Veneția și Bizanțul » s-a voit, așadar, dincolo de « tradiționala estetică de muzeu », în care obiectele sînt prezentate privirii spectatorului în așa fel încît fiecare să vorbească cît mai elocvent despre sine ca despre o entitate artistică autonomă, și într-un cadru menit să-i pună în lumină unicitatea, chiar dacă suma unor asemenea unități creează pînă la urmă o ambianță mai mult sau mai puțin unitară, în orice caz solemn « muzeală ». De altfel lipsa de prezentare « muzeografică » a constituit critica cea mai la îndemîna oricui a acestei expoziții, exemplare însă prin logica și limpezimea criteriilor ce i-au stat la bază. Preocupîndu-se prea puțin de aportul pe care i l-ar fi putut aduce specularea datelor primare ale splendidului edificiu în care se desfășura această expoziție, organizatorii ei au întors deliberat spatele avantajelor pe care le puteau trage din faptul că cea mai mare parte dintre vizitatori s-ar fi putut regăsi cu plăcere într-un cadru familiar, introducînd în schimb un număr relativ mare de panouri — modeste ca înfățișare — care modificau radical aspectul obișnuit al încăperilor, dar cu rolul de a focaliza interesul spectatorului în punctele de interes major. Nu s-au temut, așadar, să fracționeze, în modul cel mai puțin « muzeal », spațiul, distrugînd astfel o ambianță care ar fi putut acționa în modul cel mai « agreabil » asupra vizitatorului.

Contrariu a ceea ce se întîmplă tot mai des în ultimul timp, organizatorii expoziției « Veneția și Bizanțul » nu și-au propus nici un moment stabilirea unui dialog la nivelul de înțelegere al vizitatorului ocazional, din acea mass media spre care pare că se îndreaptă interesul multora dintre creatorii, și mai ales dintre valorificatorii artei actuale. Nu s-a crezut necesar să se adopte nici una dintre

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

soluțiile preconizate în ultimul timp pentru cîștigarea acestui vizitator virtual, cu scopul de a-i învinge « timiditatea » în fața artei [2].

Inițiatorul expoziției și autorul substanțialei prefețe a catalogului, profesorul Sergio Bettini de la Universitatea din Padova, unul dintre cei mai erudiți și subtili cercetători ai artei medievale venețiene — în special a celei din faza numită, cu o formulă prea comodă, « bizantină » — se exprimă limpede în această privință: « Se înțelege că invitația critică se adresează acelor vizitatori care, nesatisfăcuți cu simpla contemplare ,,pură" a obiectelor expuse, își vor da osteneala să completeze mental lectura lor, raportînd-o la o ,,istorie paralelă" [Veneția—Bizanț], pe de-o parte, la istoria bizantină, de altă parte » [3].

Spectatorul a fost deci solicitat să-și alcătuiască, din propriile sale cunoștințe, un « muzeu imaginar », în măsură să completeze lacunele — forțamente numeroase — într-o expoziție ca aceasta, cuprinzînd un arc de timp de cîteva veacuri. Obiectele expuse au fost menite a servi însă drept repere sigure în descifrarea sensului în care s-a dezvoltat arta venețiană în raport cu cea bizantină, în punerea în lumină a interferențelor, dar și a orientării lor funciar diferite, a caracteristicilor lor structurale și formale distincte. « Este un lucru evident, spune Bettini, că cel mai autorizat (ceea ce nu înseamnă unicul) interlocutor al Veneției de-a lungul întregului Ev mediu a fost Constantinopolul . . . Dar în lumina faptelor rezultă că « le poème byzantin à Venise » a fost — cu excepția unor monumente de alegere deliberată, care confirmă regula — un demers cu caracter mai mult politic sau general cultural decît propriu-zis formal » [4], excepție făcînd basilica S. Marco, de filiație precis bizantină; aceasta reprezintă însă un exemplu unic în întreaga arhitectură medievală bizantină.

Ca și arta bizantină, cea venețiană a reprezentat « o sinteză de-a pururi deschisă », așa cum se exprima N. Iorga despre prima, după ce i-a analizat pe larg componentele (elementul roman, cel grecesc, Orientul, barbarii, Biserica) [5]. În sinteza venețiană, elementul bizantin a acționat ca o pedală de-a lungul întregii partituri a epocii medievale, în grade însă diferite, uneori estompîndu-se și cedînd locul unor mai mult sau mai puțin evidente influențe occidentale și central-europene. Punctul de plecare l-a constituit « cultura paleocreștină și protobizantină »[6], dar pe acest prim strat s-au altoit — pe calea exarhatului de Aquileea — elemente de artă carolingiană, apoi elemente de artă islamică, dar și de artă nordic-gotică (prin intermediul « benedictinilor » [7]), pentru ca, în sfîrșit, într-un ultim cîntec de lebădă, Bizanțul să reapară pe primul plan în lumea venețiană de după cruciada a IV-a, jucînd un rol decisiv în dezvoltarea artelor somptuoare, în special a smalțurilor « cloisonné », dar și a « surogatelor » acestora inventate de meșteri venețieni sub forma acelor miniaturi acoperite cu un strat extrem de fin de cristal de rocă [8]. Față de sculptură, care a pășit pe drumul « occidentalizării » încă din romanic, și față de arhitectură, în care goticul tîrziu și-a găsit la Veneția o atît de personală interpretare, pictura de aici a fost cea în care « bizantinismul » a dăinuit vremea cea mai îndelungată. De care « bizantinism » este însă vorba? Pînă nu de mult — din nefericire chiar și în zilele noastre pentru unii — arta bizantină a fost, așa cum spunea Josef Strzygowski, « o cuvertură pentru tot felul de credințe eronate » [9]. Deși încă din 1901 celebrul profesor vienez avertizase asupra pericolului de a se atribui exclusiv marilor capitale — Roma, Bizanțul [10] — inițiativa creațiilor artistice, atrăgînd atenția asupra aportului civilizațiilor « provinciale », cu străvechi tradiții culturale, abia în epoca noastră, prin formularea — de către V. Lazarev — a ideii în legătură cu existența unor « școli naționale », cu caractere stilistice distincte de arta constantinopolitană, s-a început să se vadă ceva mai clar în complexul fenomen cunoscut sub numele, prea generic, de « artă bizantină ». Pe această cale este încă mult de făcut — mai ales în țările de tradiție bizantină, cum e cea a noastră — dar aceasta e o altă problemă.

Pentru a reveni la « bizantinismul » ce reprezintă unul din principalele filoane din care s-a alimentat și apoi s-a constituit arta venețiană, Sergio Bettini este de părere că, cel puțin pentru ultima perioadă, ce culminează cu apariția maestrului Paolo Veneziano, « cel mai bizantin dintre pictorii venețieni », « bizantinismul » venețian nu a fost cel constantinopolitan — cum se crede în genere — ci mai degrabă cel al școlii macedonene, avîndu-și drept centru de iradiere Salonicul. « Va fi o stagiune foarte scurtă, spune Bettini, în timpul căreia Veneția se va plasa într-o dimensiune de cultură artistică ,,de margine", cu aspecte asemănătoare, din multe puncte de vedere, cu cele ale artei moscovite realizate de un Rubliov sau Dionisiu, artă ce s-a aflat și ea în echilibru între Occidentul hanseatic (prin Novgorod și Vladimir), și aporturile neobizantine ale lui Teofan. Spre deosebire însă de aceasta, Veneția va opta, în sfîrșit, chiar și în pictură, pentru Occident; și în Quattrocento ea va participa mai întîi la ,,vara sf. Martin" a goticului tîrziu, apoi la revoluția Renașterii, devenind în scurtă vreme vocea cea mai modernă, cea mai deschisă spre viitor » [11].

Care au fost însă cauzele ce au determinat, în ciuda atîtor puncte de contact, o atît de categoric diferită modalitate de exprimare artistică, cum a fost cea a Veneției în raport cu cea bizantină? Căci un lucru este evident: chiar în momentele sale de maxim « bizantinism » arta venețiană s-a manifestat ca o realitate cu caractere proprii, distincte, de neconfundat. Bettini analizează exemplele cele mai flagrante de « imitație » — în smalțuri, de pildă — cînd meșterii venețieni se străduiau să se apropie cît mai mult de modelele bizantine, cu rezultate însă de fiecare dată diferite, căci « modus-ul operandi » venețian

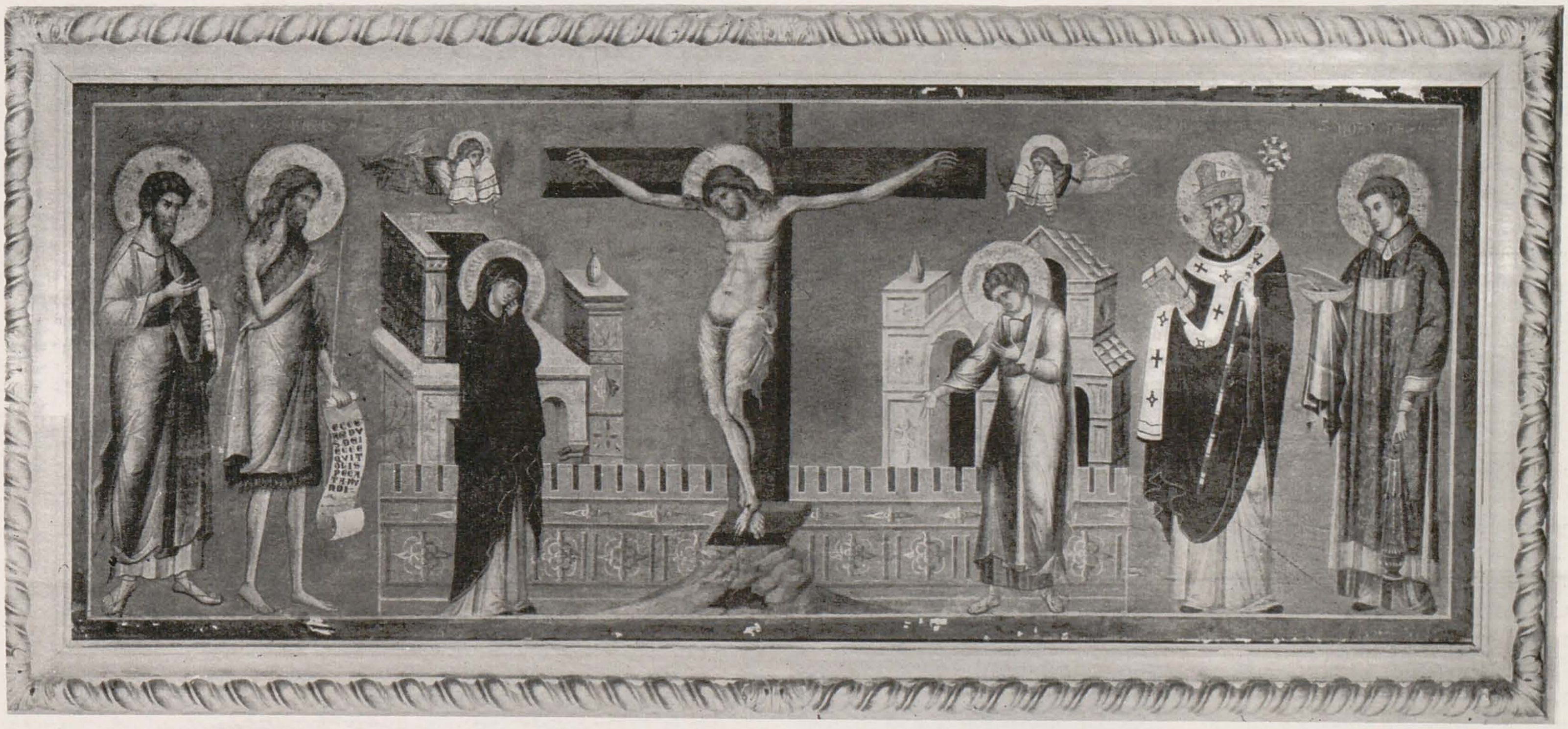
https://biblioteca-digitala.ro

era și el diferit. Și aceasta dintr-un motiv foarte simplu: « voința de artă » (Kunstwollen) a Veneției a fost alta decît cea a Bizanțului. Aici se află, credem, ideea cea mai fertilă ce a stat la baza expoziției de la Veneția, aceea de a pune în lumină individualitatea sa artistică specifică. Ideea aceasta străbate ca un leit-motiv întreaga expoziție și este exprimată răspicat în repetate rînduri în însăși prefața catalogului. De altfel motto-ul cu care debutează densul studiu introductiv al lui Bettini este un lung citat din *Phénoménologie de la perception* a lui Maurice Merleau-Ponty: . . . « În orice civilizație este vorba de a găsi Ideea, în sens hegelian, adică nu o lege de tip psiho-matematic, accesibilă gîndirii obiective, ci formula unui comportament unic cu privire la alții, la epocă și la moarte, un anume fel de a da formă lumii, formă pe care istoricul trebuie să fie în măsură să o reia și să și-o asume . . . »[12]. Este ceea ce Merleau-Ponty a numit « intenția totală » a unei culturi, a unei spiritualități, reluînd astfel, la un palier superior, celebra categorie formulată de Alois Riegel prin al său Kunstwollen. Din mulțimea de exemple prezentate, unele de mult cunoscute, altele total inedite pentru public[13], din expoziția de la Veneția a reieșit clar că « intenția totală » a acesteia — conținînd indubitabil elemente redevabile atît Orientului cît și Occidentului — și-a avut, încă de la început, o fizionomie proprie. Nu vom enumera aici decît cîteva din trăsăturile ei cele mai specifice. Față de arta bizantină — de fapt a Orientului în genere — în care figurile se desfășoară într-un spațiu conceput ca un « topos átopos », Veneția a manifestat, de totdeauna (în arhitectură, pictură și chiar în sculptură), o predilecție pentru spațiu și pentru « formele deschise » (offene Formen, după expresia wöllfliniană). « Credincioasă unei voințe de artă care i-a determinat și asigurat paradoxala sa singularitate, cetatea a crescut, de-a lungul secolelor, asupra ei însăși: caracterul ei absolut neartificial este deschiderea mercantilă a formei sale, nefixată în nici un eidos de tip clasic (inversul formei închise, de castru roman, a cetății învecinate, Padova) »[14].

S-ar părea că sensibilitatea pentru culoare a Veneției ar conduce-o, implicit, spre o mai mare apropiere de pictura bizantină, în care acest element esențial al limbajului pictural și-a găsit una dintre cele mai înalte și mai rafinate referințe. Dar și în acest domeniu se manifestă diferențe fundamentale de comportament, decurgînd — între multe alte cauze — și dintr-o înțelegere diferită a dialecticii spațiu-timp. « Gustul nativ al venețienilor era în mod evident pentru culoare: culoare vie, fluidă, deschisă experienței timpului: timpul naturii și timpul omului »[15]. În Orient însă culoarea a deținut de totdeauna alte valențe, legate nu de natură, de imanent, ci de o simbolică a transcendentului[16], dincolo de neliniștile Occidentului, dincolo de sfîșietoarea sa problematică în legătură cu scurgerea ireversibilă a timpului.

Vom încheia subliniind atît remarcabila ținută științifică a catalogului propriu-zis (întocmit de personalități de prestigiu ca: Italo Furlan, Giovanni Mariacher, Sotiro Messenis, Lino Moretti, Michelangelo Muraro, Antonella Nicoletti, Antonio Niero, Rudolfo Pallucchini, Fulvio Zuliani), cît și mulțimea problemelor ce s-au putut ridica cu acest prilej, unele dintre ele de o deosebită importanță pentru ornamentica medievală românească, cum ar fi motivul panglicii împletite. Vom remarca însă în mod deosebit concepția ce a stat la baza întregului edificiu teoretic al expoziției de la Veneția. Faptul că s-a acordat o atît de mare importanță determinării caracterelor specifice ale artei venețiene, « intenției sale totale », într-un moment în care preocupările multora pare să conveargă mai mult în direcția nesocotirii trăsăturilor artistice naționale, în scopul « universalizării » limbajului plastic, ni se pare o tentativă a cărei însemnătate nu poate fi îndeajuns de subliniată. « Nu e nici un dubiu că nu numai Veneția sau Italia, dar întreaga Europă traversează o perioadă de dezorientare crescîndă care, în spiritele cele mai sensibile, apare deja sub forma spectrului unei crize de identitate.

Criză ce nu se rezolvă, desigur, cu o expoziție de artă. Dar sperăm că și aceasta poate contribui la reamintirea ideii în legătură cu modul specific pe care asemenea civilzații ,,antice'' l-au avut pentru a pune în formă lumea . . »[17]. ELEONORA COSTESCU



[1] *Venezia e Bisanzio*, Veneția, Palazzo Ducale, 8 giugno/30 settembre 1974. Saggio introduttivo di Sergio Bettini, p. 18.

[2] . . . « il suffira de désolenniser le musée, de séculariser l'œuvre d'art, et de lubrifier les rapports avec le public. Le musée peut, ainsi que les hôpiteaux, les casernes et les prisons commencent à le faire, effacer les signes les plus visibles qui le connotent comme tel, en se fondant dans le décor de shopping qui tend à constituer notre environnement universel . . . » (Maurice Thévoz, *Musée et idéologie ?* în *Le Musée d'art en question*(s), Exposition au Musée cantonal des beaux-arts, Palais de Rumine, Lausanne, 9 juin — 1 octobre 1972).

[3] *Venezia e Bisanzio*, prefața, p. 50.

[4] Ibidem, p. 17.

[5] Nicolae Iorga, *Istoria vieții bizantine. Imperiul și civilizația. După izvoare*. Traducere: Maria Holban, București, 1974, pp. 533 și 30—94.

[6] *Venezia e Bisanzio* . . . p. 42.

[7] Termenul de artă benedictină este folosit prin extensie, deoarece « n-a fost exercitată numai de călugării ordinului sf. Benedict. Răspîndită din Italia meridională în Elveția, Germania de sud, [ea a avut] caractere suficient de specifice pentru a o putea istoriza ca pe o unitate, dar și articulații regionale suficiente pentru a o putea subdiviza în « teritorii » (Ibidem, p. 69).

[8] Este vorba de pseudosmalțurile așa-ziselor « scolae cristellariorum » venețiene (Ibidem, p. 76).

[9] Josef Strzygowski, *Die altslawische Kunst. Ein Versuch ihres Nachweises*, Augsburg, 1929, capitolul: Istoria artei și studiile bizantine.

[10] Josef Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901.

[11] *Venezia e Bisanzio* . . . p. 42.

[12] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, nrf, Gallimard, Paris, 1945, p. XIII (citat ca motto în studiul introductiv al lui Bettini).

[13] Au fost expuse cu acest prilej opere de artă care n-au părăsit niciodată colecțiile în care se păstrează, împrumutate în mod excepțional de papa Paul VI (din tezaurele vaticane), sau de patriarhul Veneției, Albino Luciani. Au mai fost prezentate fragmente de mozaic din absida bisericii S. Paolo fuori le mura (Roma), lucrări din numeroase alte colecții italiene, dar și străine (Leningrad, Moscova, Kiev, Londra, Berlin etc.).

[14] *Venezia e Bisanzio* . . . p. 17.

[15] Ibidem, p. 26.

[16] M. Alpatov, *Krski drevnerusskoi ikonopisi — Colour in Early Russian Icon Painting*, Moskva, 1974.

[17] *Venezia e Bisanzio* . . . p. 17.

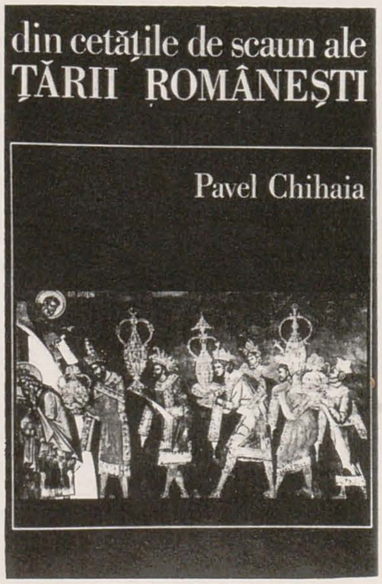
https://biblioteca-digitala.ro

CARTEA DE ARTĂ

Dacă monumentele evului mediu românesc au fost prezentate în remarcabile lucrări de sinteză, cum ar fi *Istoria artei feudale în ţările române*, a prof. Virgil Vătăşianu, sau mai recentul tratat *Istoria artelor plastice în România*, apărut sub egida Institutului de istoria artei, operele de artă şi mai cu seamă cultura epocii numită a evului mediu timpuriu nu s-au bucurat pînă în prezent de o lucrare care să însumeze cercetările remarcabile, dar cu un caracter parţial, din ultimele decenii. Operă de sinteză, de perspective largi, care permit să se deducă raporturile realităţilor româneşti cu cultura ţărilor înconjurătoare, dar şi cu focarele de la care aceste realităţi au primit fie influenţe directe, fie repere mediate, cartea lui Răzvan Theodorescu îşi propune să urmărească, cu acelaşi deosebit spirit de analiză a generalităţilor, modul în care, pe scara timpului, vechile structuri culturale autohtone au fost preluate şi modificate de evul mediu timpuriu, păstrîndu-şi propria lor putere de expresie.

Sprijinit pe date arheologice, pe izvoare narative, pe elemente artistice, autorul porneşte de la premisa că, de la începuturile istoriei culturii medievale româneşti, anumite împrejurări au favorizat înglobarea ariei carpato-dunărene într-o sferă culturală mai vastă, ce reflectă pe mai multe planuri întîlnirea influenţelor bizantine, balcanice şi occidentale cu un fond cultural autohton de tradiţii protoistorice, antice şi premedievale. Legături directe cu Bizanţul, cu principalele centre de cultură balcanice, ca şi cele indirecte cu Europa centrală şi apuseană, reprezintă tot atîtea aspecte urmărite de autor pentru definirea locului culturii româneşti, fenomen de însemnătate europeană, acela al sintezei orient-occident.

O lucrare pluridisciplinară care reclamă cunoştinţe despre cele mai diverse activităţi şi manifestări, cele care converg în expresia de cultură ale unei etnii, o carte care inserează fenomenul românesc în liniile de forţă ale istoriei universale, o cercetare atentă a procesului de constituire al temeliei realităţilor culturale de mai tîrziu, această uriaşă topire şi coacere din creuzetul secolelor X—XIV nu îşi putea găsi un autor mai potrivit, el însuşi istoric de artă, desprins dintr-un eminent istoriograf şi reputat arheolog.



Propunîndu-şi să prezinte atît o serie de monumente, cît mai ales realităţi culturale din cetăţile de scaun din Ţara Românească, legate nemijlocit de activităţi şi evenimente din epoca puţin cunoscută a secolelor XIV—XVI, Pavel Chihaia se opreşte la unele probleme importante, punînd în lumină atît elemente de detaliu cît şi structuri semnificative din aceste focare ale culturii medievale româneşti. De data aceasta avem de a face cu o carte de analiză, de descifrare răbdătoare a unor realităţi care se prezintă adesea învălmăşite sau degradate, de reconstituire a unor monumente dispărute dar cu o certă importanţă pe firul evoluţiei artei vechi româneşti. *Din cetăţile de scaun. . .* îşi propune să acopere unele pete albe din numeroasele « pămînturi necunoscute » ale evului mediu, cărora nici scrierile, nici rezultatele săpăturilor arheologice nu au reuşit să le dea o identitate. Dacă datarea inventarului funerar din biserica Sf. Nicolae Domnesc sau funcţia acestui important lăcaş ţin de domeniul istoriei artei, de istoria culturii sau de istoria propriu-zisă este mai puţin important, obiectivele autorului fiind ansamblul de realităţi din epoca mai puţin cunoscută a primilor Basarabi, pentru care izvoarele sînt neobişnuit de sărace. Descifrînd cele două etape ale mînăstirii Argeş, autorul urmăreşte nu numai să pună în lumină una dintre activităţile necunoscute ale voievodului Vlad Dracul, ci să stabilească şi succesiunea lăcaşurilor mitropoliei Ţării Româneşti. Portrete zugrăvite sau portrete pe monede ne transmit mesaje cu caracter militant, ne vorbesc despre influenţe culturale sau despre aspecte specifice ale ambianţei româneşti. Un capitol întreg descrie viaţa unui proces, legat de moşia Bădeşti a bisericii Domneşti din Cîmpulung-Muscel, prin care privim, pe un ecran secund, însăşi existenţa acestui multisecular monument, rolul lui în evoluţia societăţii. Considerînd adesea monumentele ca « documente artistice » care glăsuiesc despre realităţi mai largi (care nu au putut fi cunoscute prin metodele specifice istoriografiei), autorul aplică metoda deductivă, pornind adesea de la un detaliu insignifiant în aparenţă, de la o prejudecată sau de la un complex îndepărtat de obiectul cercetării. Pasiunea pentru detaliul infinitesimal (care poate ascunde cheia problemei), stabilirea raporturilor cu genul proxim, apoi cu elemente din discipline înrudite, urmărindu-se viziunea epocii în multiple exprimări şi deducînd această viziune din monumente diferite, se desprind din lectura acestei cărţi dense. Aparatul critic amplu, la obiect, susţine argumentaţia, vădind orientarea în epocă, aprofundarea instituţiilor scrise sau consuetudinare.

TEODORA VOINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

HAVANA

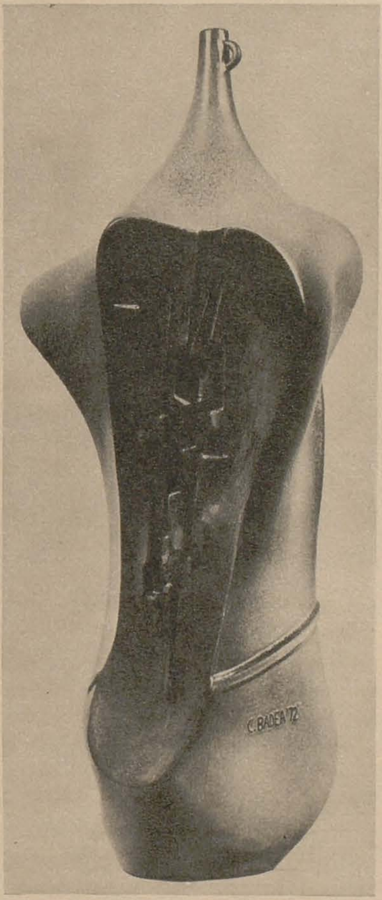
În baza convenției de colaborare dintre uniunile de creație din țara noastră și din Cuba, în ultimul trimestru al anului trecut a fost prezentată, la Havana, o expoziție românească contemporană de desen și acuarelă. Au expus: Constantin Baciu, Ludovic Balogh, Aurel Bulacu, Adina Caloenescu, Maria Constantin, Ioan Donca, Elena Greculesi, Octav Grigorescu, Ștefan Iacobescu, Mircea Ionescu, Vasile Kazar, George Leolea, Ligia Macovei, Ion Murariu, Tiberiu Nicorescu, Damian Petrescu, Alma Rusescu, Vasile Socoliuc, Ion Stendl.

BRATISLAVA

La sala de expoziții a Uniunii Artiștilor Plastici din Bratislava, în perioada noiembrie-decembrie 1974 a fost prezentată o expoziție românească de grup cuprinzînd un ansamblu coerent de gravură și desen (65 lucrări). Primită cu interes de publicul, critica și presa slovacă (încă de la consemnarea ca fapt artistic important a vernisajului în paginile *Pravdei* din Bratislava), expoziția, al cărei comisar a fost Marcel Chirnoagă, a reunit la simeză gravuri și desene de: Marcel Chirnoagă, Ioan Donca, Mircea Dumitrescu, Paul Erdös, Hildegard Klepper-Paar, George Leolea și Constantin Pohrib.

FAENZA

La al 32-lea *Concurs internațional al ceramicii de artă* de la Faenza



(care s-a desfășurat în trimestrul al treilea al anului trecut — expoziția rămînînd deschisă pînă în luna octombrie), au figurat, din țara noastră, lucrări de: Florian Lazăr Alexie, Costel Badea (în ilustrație), Ion Berendea, Viorica Colpacci, Eugenia Manea Pasima, Tereza Panelli Bubă și Radu Tănăsescu.

FRECHEN

La a treia ediție a *Bienalei internaționale de gravură* de la Frechen (septembrie-octombrie 1974), arta românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de: Anamaria Andronescu, Ion Bitzan, Vasile Celmare, Mircea Dumitrescu, Ethel Lucaci Băiaș, Hortensia Masichievici, Fred Micoș, Wanda Mihuleac, Anton Perussi, Radu Stoica, Julius Șuteu.

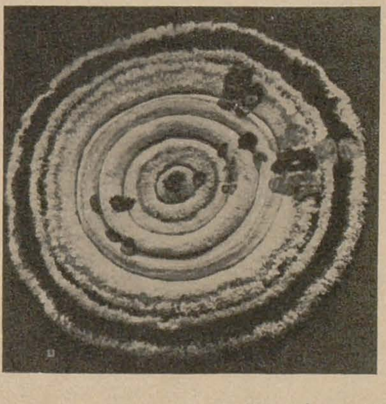
LISABONA SEVILLA TOLEDO

Din informațiile pe care le deținem pînă în prezent, mai mulți artiști români, din cei 41 participanți la a XIII-a ediție a prestigiosului *Concurs internațional de desen Joan Miró* de la Barcelona, au figurat, în continuare, la expozițiile itinerate de comitetul de organizare a concursului, în alte orașe ale Spaniei și Portugaliei. Astfel, la expoziția prezentată la renumita Fundație Gulbenkian de la Lisabona au figurat

desene de Ladislau Feszt, Eftimie Modâlcă și Theodora Moisescu Stendl (participantă hors concours, deținătoare a premiului Miró); la expoziția deschisă la Sevilla au figurat Adina Caloenescu, Ladislau Feszt, Wanda Mihuleac, Decebal Nițulescu, Constantin Pohrib, Toma Roată, Alma Rusescu, Mircea Spătaru, Ioan Untch, iar la expoziția de la Tolmo-Toledo, (septembrie-octombrie 1974) — Alexandru Chira, Wanda Mihuleac, Ioan Untch și Ion Stendl.

STOCKHOLM

În cursul lunii noiembrie 1974, *Muzeul de istorie* din Stockholm



a prezentat o expoziție de artă decorativă cu lucrări de Florica Vasilescu. Primită cu interes din partea publicului, expoziția a fost apreciată, de asemenea, de specialiști și publiciști (Ziarul *Svenska Dagbladet:* « Expoziția de haine brodate și panouri textile sculpturale manifestă, în ambele domenii, o atașare evidentă la tradiția populară. Panourile textile sînt deosebit de expresive prin asocierea materialelor, efectuată astfel pentru a se obține expresii puternice prin structuri de natură diferită »; săptămînalul *Vecko Jurnalen:* « Doamna Florica Vasilescu a creat panouri de format mare din colaje de piele și broderie de aur, folosind tehnicile

https://biblioteca-digitala.ro

tradiționale... Este ceva aproape măreț în aceste obiecte frumoase și strălucitor colorate »).

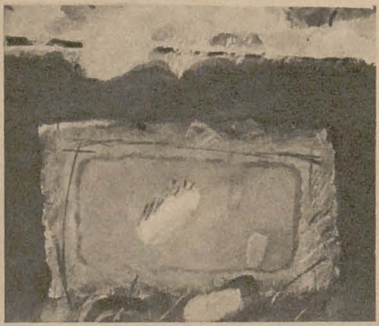
KÖLN

Biblioteca universitară din Köln a prezentat, în ciclul său intitulat *Arta în universitate*, o expoziție cu lucrări de Friedrich Bömches și Ion Nicodim. Organizată în cursul lunii octombrie 1974, expoziția a cuprins 40 picturi și desene de Friedrich Bömches, zece picturi și zece gravuri de Ion Nicodim.

BREMEN

Galerie Khoury din Bremen a prezentat, între 11 noiembrie și 30 decembrie 1974, o expoziție a artiștilor Eva Cerbu (gravură și metal bătut) și Gil Nicolescu (pictură).

CAGNES SUR MER



Premiul național pentru România, acordat de juriul internațional al celei de a VI-a ediții a *Festivalului internațional de pictură de la Cagnes sur Mer* (desfășurat în perioada iulie-septembrie 1974) a fost obținut — după cum au anunțat recent organizatorii — de pictorul Gheorghe I. Anghel. La expoziție au figurat, de asemenea, lucrări de Elena Greculesi și Semproniu Iclozan (în ilustrație, compoziția *Primăvara* de Gheorghe I. Anghel).

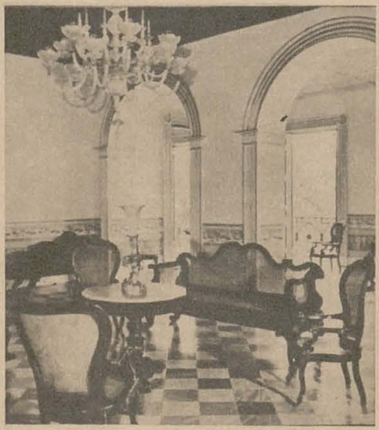
KATOWICE

Fructificînd ultima ediție a *Bienalei de gravură* de la Cracovia (iulie-august 1974), organizatorii au realizat o serie de expoziții în alte localități. La expoziția *Intergraphik '74* de la Katowice, au figurat lucrări de Aurel Bulacu, Mircea Dumitrescu, Theodora Moisescu Stendl, Toma Roată și Alma Rusescu.

CADRAN

NOUTĂȚI DIN CUBA

Trinidad, unul din cele șapte orașe cubaneze fundate de colonizatorul spaniol Diego Velasquez de Cuéllar, a sărbătorit de curînd aniversarea a 460 de ani de existență. Acest oraș, amplasat într-o regiune muntoasă, la marginea mării, păstrează în



mare parte caracterul primitiv al stilului colonial. Orașul s-a dezvoltat treptat, pe măsura descoperirii unor zăcăminte de aur, care, odată epuizate, au cedat locul culturii tutunului și a trestiei de zahăr. În secolul 20 Trinidad a fost un centru viu al culturii cubaneze, aici funcționînd o Academie de dans, muzică și teatru. Complexul arhitectonic al orașului este foarte interesant: majoritatea edificiilor sînt din secolul 18 (unele chiar din secolul 17), stilurile străine, aduse cu ei de colonizatori, găsindu-și aici o rezolvare originală. Sub regimul Revoluției cubaneze, orașul — minunat tezaur al istoriei țării — a devenit Monument național, multe brigăzi de pictori, arhitecți, restauratori desfășurînd o muncă concertată pentru prezervarea valorilor artistice. Un monument recent inaugurat, după ce a fost supus unei migăloase restaurări, este Palatul contelui Brunet, care găzduiește Muzeul romantic — din interiorul căruia dăm o reproducere.

În septembrie 1974 a încetat din viață la Cienfuegos (provincia Las Villas) *Benjamin Duarte*, pictor, desenator și poet.
Originala sa operă este fundamental legată de cultura cubaneză, exprimînd-o într-o formă

a cărei forță face obiectul unor numeroase comentarii. Astfel, Samuel Feijo, folclorist, pictor, scriitor, poet, director al revistei « Siquos » și Alcides Iznaga, critic de artă la revista Bohemia, scriu într-un articol: « Într-o epocă ostilă imaginației, Duarte a fost un pictor de o extremă fantezie, un geniu al ornamentului și al formelor insolite. Posesor al unei inegalabile puteri creatoare, Duarte a știut, dincolo de orice compromis sau toleranță față de ceea ce ar fi putut fi străin concepției sale, să edifice o operă care fructifică tradițiile culturale ale insulei, dar care le și înnoiește și le justifică ». (Reproducem din opera lui Duarte două lucrări caracteristice stilului său.)

EXPOZIȚII

MOMA (Muzeul de artă modernă) din New York începe anul 1975 cu o expoziție intitulată « Scaune de Charles Rennie Mackintosh » — conținînd 20 de scaune create de marele arhitect și designer scoțian, plus 11 desene și fotografii ale camerelor pentru care au fost executate aceste scaune. Mackintosh (1868—1928) a fost unul din cei mai originali arhitecți, cunoscut în special pentru construcția cu caracter de pionierat a Școlii de artă din Glasgow. Interesul său pentru claritatea structurală, combinată cu un sens deosebit al ornamentației, a avut o marcată influență asupra arhitecturii moderne. Scaunele prezentate de expoziție, concepute ca design între 1897 și 1910 și reconstruite de prof. Filipo Alison de la Universitatea din Neapole, constituie o cheie pentru structura formală a interioarelor desenate de Mackintosh. Expoziția este considerată ca un eveniment important în activitatea Muzeului de Artă Modernă din New York pentru că readuce în discuție cîteva din problemele care confruntă astăzi pe arhitecți și designeri, specialiști ai proiectării environmentului uman. În aceeași ordine de idei este concepută și expoziția « Ludwig Mies van der Rohe: 5 proiecte », a cărei simplitate muzeografică (conține doar 7 desene din Archiva Mies van der Rohe a Muzeului) este compensată de valoarea lor prospectivă — căci ele reprezintă studii și proiecte ale unora din cele mai importante lucrări ale marelui arhitect.

Printre manifestările înscrise în programul începutului de an la *Muzeul de artă modernă* din New York figurează expoziții de fotografii conținînd lucrări de Lee Friedlander și Edward Weston. În ultimii 10 ani, Lee Friedlander a fost unul din cei mai originali artiști fotografi, opera lui exercitînd o puternică influență. Expoziția consacrată lui Weston este prima mare expoziție după moartea sa, survenită în 1958, și conține peste 275 fotografii datînd între 1918 și 1947, explorîndu-se în acest fel creația celui care este considerat ca un maestru al secolului XX.

La *Petit Palais* din Paris a avut loc de curînd o vastă expoziție a tezaurului artistic din R. P. Albania. Expoziția începe cu olăria neolitică antropomorfă găsită în timpul săpăturilor de la Kannik.

https://biblioteca-digitala.ro

Vin apoi obiectele de piatră, os și aramă din orașul lacustru Maliq, cele de bronz și de fier provenind din numeroase tumuluri care atestă originalitatea artei ilirice. Urmează vestigiile civilizației greco-romane, mozaicurile paleo-creștine, perioada bizantină și invazia turcă.

Printre expozițiile anunțate de *Muzeul de artă modernă* din Paris la începutul anului, una va fi o amplă documentație muzeografică asupra mișcării « Fluxus » și alta, prima în Franța, va fi consacrată artistului german Wolf Vostell, membru de primă importanță al acestei mișcări.

MISCELLANEA

Zece ani de travaliu au permis punerea în ordine și restaurarea a două manuscrise ale lui Leonardo da Vinci, găsite în 1965 la Biblioteca națională din Madrid. Astăzi, denumite *Codex din Madrid I* și *II*, ele se prezintă sub forma a două tomuri de 700 pagini în total, conținînd note și mai ales desene de anatomie, planșe de mașini, explicații tehnice asupra balisticii etc. Paralel, *Codex Atlanticus de la Vatican*, alt manuscris al lui Leonardo, a fost restaurat, cele două lucrări fiind în curînd publicate în facsimil.

Paul Klee: ultimii ani este titlul unei expoziții prezentate la Bristol City Art Gallery cuprinzînd 138 de picturi și desene, toate din colecția fiului artistului, Felix Klee. Lucrările datează din ultimii 7 ani de viață ai lui Paul Klee, adică din 1933, anul cînd a fost expulzat din Germania de regimul nazist, fiind considerat exponent al « artei degenerate » — apelativ prin care fascismul înțelegea arta modernă.

SIMEZE

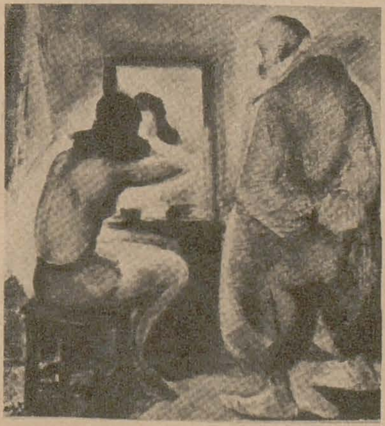
RETROSPECTIVA ION ANESTIN

BUCUREȘTI, DALLES — *Decembrie 74—ianuarie 75*

CLUJ-NAPOCA, MUZEUL DE ARTĂ — *Ianuarie—februarie 75*

Retrospectiva Anestin, acest constructor al « unora din documentele cele mai semnificative ale epocii » sale (Tudor Vianu), a însemnat act de cultură, important pentru restituirea unui profil creativ, a unei bogate activități și, deopotrivă, pentru aprecierea operei în spațiul social căruia i-a aparținut, care a determinat-o și pe care l-a influențat. Este meritul criticului Eugenia Florescu de a fi încercat să orienteze compoziția expoziției în această direcție (prima manifestare de amploare, după stingerea din viață, fiindu-i consacrată, pe plan expozițional, doar evocarea meritorie de la Teatrul de Comedie, în 1968, datorată entuziastului om de cultură Polixenia Carambi).
Avem astfel în față, în logica prin care expresia plastică ne comunică prin specificul său inconfundabil cu expresia cuvîntului, un univers, deopotrivă plastic și beletristic, așezat pe coordonatele vieții teatrale, în primul rînd, dar cu implicații în planul șevaletului, ca și în acela al diverselor mass media ale publicisticii, de la caricatură la pamflet. Nu putea fi înțeles altfel aportul lui Anestin la patrimoniul picturii moderne românești și nu din punctul ei de vedere trebuie apreciat. Personalitatea sa multilaterală (manifestată în scenografie, ilustrație de carte și de presă, caricatură, afiș, pictură, desen, gravură, ziaristică, beletristică, dramaturgie, istoria artei) participă la edificarea unui univers cultural-politic practic nemărginit, viu, activ, în permanentă devenire, al deceniilor rodnice pentru cultura românească, dar și pline de contradicții, de după primul război mondial. Este mereu activ pînă în ultimii ani ai vieții (moare în 1963). Retrospectiva pune în lumină această personalitate de om de cultură activ, acționînd de pe poziții progresiste, implicit umaniste, legat direct de contingent, de diferite planuri axiologice ale acestuia.
(În il.: *Război . . de ce?*, *Înainte de spectacol*, *Maria Filotti*.)

H. H.



SALONUL DE GRAVURĂ

CLUJ-NAPOCA, GALERIA DE ARTĂ
Decembrie 74—ianuarie 75

Juriul: președinte — Octav Grigorescu; membri — Gustav Cseh, Ioan Donca, Ladislau Feszt, Horia Horșia, George Leolea, Ioachim Nica, Ion Noja, Doina Tarhon.
În efortul de constituire a propriului său profil, Salonul de gravură de la Cluj-Napoca înregistrează o nouă etapă: dacă ediția 1973, prima, a realizat o generoasă trecere în revistă a frontului gravurii noastre contemporane, inventariind direcții, tendințe, personalități, cea de a doua, întemeindu-se pe o selecție riguroasă (în proporție de 1/5), s-a constituit în dezbatere, pe plan ideologic și tehnic: dezbatere între tendințe artistice, fără excluderea unora sau altora, pentru că, prin pragul de calitate atins de fiecare în parte, se obține imaginea de ansamblu (ce se vrea reprezentativă) pentru concretizarea în expresie plastică a demersului creativ contemporan (diversitate stilistică); dezbatere între tehnici propriu-zise, validîndu-se cele tradițional constituite (lito, xilo, lino, metal) și supunîndu-se aprecierii unele noi încercări (xerox, de pildă). Acceptarea regulamentului (privind prezentarea celor mai izbutite lucrări ale anului, ca atare apreciate de expozanți), presupune raportarea la manifestări și evenimente contemporane (expozițiile omagiale, salonul republican de desen și gravură, acțiunea Letea-Bacău, acțiunea Podul ș.a.), în rîndul cărora salonul s-a înscris prestigios, exprimînd

https://biblioteca-digitala.ro

echilibrul (uneori prin juxtapunere, uneori prin identificare, niciodată prin excludere sau contradicție) dintre crez artistic și comandă socială, fapt cu atît mai important, prin semnificația evenimentelor sociale de anul trecut, și cu cît salonul nu prevede un anume program conținuistic. Interesează consecințele social-artistice (care încă nu sînt prea evidente) ale salonului care poate deveni for de autoritate a gravurii contemporane românești și conservator de lucrări reprezentative (prin achiziții selective, prin premii, prin colecționare de exemplare ale gravurilor distinse în țară și străinătate etc.), ceea ce ar contribui efectiv la individualizarea profilului acțiunii. Existența unei premise necesare s-a demonstrat: disponibilitatea și angajamentul artiștilor; dar sînt indispensabile și disponibilitatea și angajamentul forurilor de cultură (manifeste mai puțin) pentru succesul acțiunii, pentru stabilirea dialogului cu publicul, pentru dezvoltarea edițiilor viitoare la Cluj-Napoca. În orice caz o revizuire a regulamentului și a programului salonului trebuie efectuată în vederea desfășurării ediției a treia.

HORIA HORȘIA

EXPOZIȚIE DE GRAFICĂ

Sălile Muzeului din Miercurea-Ciuc. Decembrie 1974—ianuarie 1975. Au expus: Adoc Gheorghe, Andronescu Ana-maria, Antal Imre, Beczássy Antal, Bronitzki Elena, Balogh Lajos, Borsos Gábor, Boboia Emilia, Cantemir Clara, Chinschi Elena, Chirnoagă Marcel, Cionca Dumitru, Constantin Maria, Donca Ioan, Dumitrescu Mircea, Dumitrache Adrian, Erceanu Dan, Gaál András, Iacobescu Ștefan, Imets László, Ionescu Adrian, Ivancenco Gheorghe, Karancsi Sàndor, Leolea Dumitru, Masichievici Puia, Maszelka Jànos, Markos András, Márton Arpàd, Mérey András, Nagy Péter, Olac Vasile, Olarian Mircea, Páll Lajos, Panțu Stelian, Panaitescu Ion, Popa Jalea Ala, Peltz Tia, Perussi Anton, Ristea Dumitru, Sövér Elek, Socoliuc Vasile, Șuteu Iulius, Teodoru Horia, Teodorescu Iosif, Titoiu Ion, Zsigmond Aranka.

ION MURARIU

Căminul Artei. Decembrie-ianuarie. Pictură.

LILIANA ȚĂRUȘ TUDORACHE

Galateea. Decembrie-ianuarie. Pictură.

NATALIA MATEI TEODORESCU

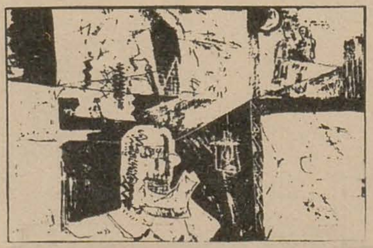
Simeza. Decembrie-ianuarie. Gravură.

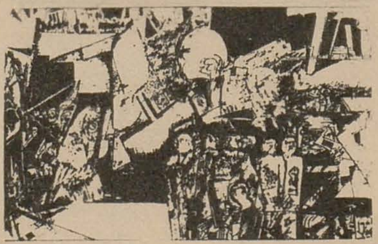
DAN IALOMIȚEANU

Galateea. Ianuarie-februarie. Pictură.

ALMA REDLINGER

Simeza. Ianuarie-februarie. Pictură.





EXPOZIȚIE DE DESEN ȘI GRAVURĂ

Baia Mare. Galeriile de artă. Ianuarie-februarie.

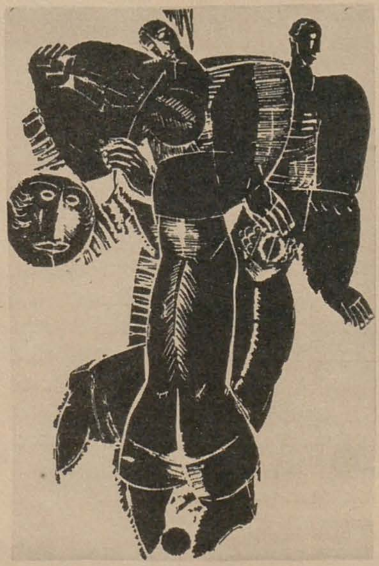
Au expus: Marcel Chirnoagă, Ioan Donca (în il. sus), Adrian Dumitrache, Dan Erceanu, George Leolea (în il. jos), Ion Panaitescu, Iosif Teodorescu.

GHEORGHE CIOBANU

Amfora. Ianuarie-februarie. Pictură.

YVONNE HASAN

Căminul Artei. Februarie. Pictură.



JOSIF MÁTYÁS

Deva. Galeriile de artă. Ianuarie. Grafică. Timișoara. Galeriile de artă. Februarie. Grafică.

EDITH BERCOVICI

Căminul Artei. Ianuarie-februarie. Expoziție de măști.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

La revue « Arta » présente les artistes roumains contemporains:

HANS HERMANN

p. 20

Né le 25 janvier 1885 à Sibiu. Études à l'Académie des Beaux Arts de Budapest (1903—1907). Débute en 1907. À partir de 1909 ouvre plus de 20 expositions personnelles à Sibiu, Brașov, Sighișoara, Mediaș, Bucarest. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Helsinki — 1955, 1960; Pékin, Buenos-Aires, Mexico, Tirana — 1956; Moscou — 1961; Riga — 1971.
Prix du Salon Officiel pour la gravure — Bucarest, 1937.

MICAELA ELEUTHERIADE

p. 31

Née le 17 juin 1900 à Bucarest. Études à l'Académie des Beaux Arts de Bucarest (1923) et à l'Académie Ranson avec Bissière (1924—1927).
Débute en 1926. Participe aux expositions des associations « Criterion » et « Notre groupe » (1932—1936). À partir de 1930 ouvre plus de 22 expositions personnelles.
Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Stockholm, Berne, Zurich — 1935; Budapest — 1946; Helsinki — 1960; Vienne — 1961; Varsovie — 1965; Prague — 1966; Tel Aviv, Turin, Titograd, Lüdenscheid, Beyrouth, Moscou, Varsovie, Rijeka — 1969; Freibourg, Bamberg, Tokyo — 1972; Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo, Lima, Brasília, Ulan-Bator, Tientzin, Pékin, Phénian, Philadelphia — 1973; Livonie, Caracas, Berlin — 1974. Participe aux expositions internationales de Paris — 1937 et Berlin — 1958.
Prix du Salon Officiel de Bucarest — 1931; Médaille d'or à l'exposition internationale de Paris — 1937.
Ses œuvres figurent dans de nombreuses collections publiques et particulières en Roumanie, Yougoslavie, Grande-Bretagne, France etc.

Articles à signaler:

L'ART GRAPHIQUE POLONAIS

p. 13

Dans sa brève présentation de l'art graphique polonais, le critique d'art Wieslawa Wierzchowska fait le tour d'horizon des tendances actuelles qui témoignent d'une problématique et d'un système propre de signes, en relevant les aspects variés de la créativité artistique. Selon Wieslawa Wierzchowska, il s'agit d'une polarisation de ces tendances autour de quelques problèmes d'importance: *a)* de la construction de la forme pure, de son mouvement et de l'action de la couleur; *b)* de l'interprétation métaphorique de la forme humaine en tant que signe de communication universel; *c)* de l'analyse de la structure graphique des moyens de communication; *d)* des stéréotypes visuels de la culture de masse; pourtant, dans la plupart des cas les recherches des artistes ne sont pas nettement delimitées. L'auteur attire ensuite l'attention sur quelques artistes tels que Jerzy Panek, Józef Gielniak, Stanislaw Fijalkowski, Roman Opalka, Andrzej Lachowicz, Janusz Przybylski, Leszek Rózga.

ANAMORPHOSES

p. 16

Sous le titre « Anamorphoses », le critique d'art Iulian Mereuță publie une série d'essais qui proposent une analyse analogique entre l'art plastique, le cinéma, la littérature, la photographie. Dans ce film-texte, qui a pour point de départ un cycle consacré au « Film expressioniste allemand », récemment programmé par la Cinémathèque roumaine — l'auteur établit des rapports entre des thèmes figuratifs semblables qui se retrouvent dans l'œuvre de certains peintres (Böcklin etc.).

«AUSTRIAGRAPH»

p. 22

La chronique de l'exposition d'art graphique autrichien « Austriagraph » — récemment ouverte à Bucarest est signée par Iulian Mereuță. L'auteur souligne l'intérêt exceptionnel de cette exposition et l'unité de style des œuvres d'artistes aussi divers que Kubin, Herzmanowsky-Orlando, Hoflehner, Hundertwasser, Rainer.

VENISE ET BYZANCE

p. 32

Considérée comme « l'un des plus substantiels événements culturels de ces dernières années », l'exposition « Venise et Byzance » (Venise, Palais ducal, juin-septembre 1974) est présentée et analysée par le critique d'art Eleonora Costescu, qui l'apprécie comme une manifestation complexe, originale autant par son programme que par sa réalisation, et qui invite le visiteur à construire, sur un thème fondamental, son propre « musée imaginaire ».

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro